

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 10.33287/2220222

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 23 (2, 2022)

**Дніпро
ГРАНІ
2022**

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 2 від 18.11.2022 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); **КУПНА 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. 23 (2). 244 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.
Dnipro: GRANI, 2022. Issue 23 (2). 244 p.

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

Згідно з наказом МОН України № 886 від 02.07.2020 р.

збірник «Музикознавча думка Дніпропетровщини»
внесено до переліку наукових фахових видань України – категорія «Б»
(галузь «Мистецтвознавство», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:

Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF),
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/2220222

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 10.33287/222230

Громченко Валерій Васильович,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри оркестрових інструментів,
проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

ФРАНЦУЗЬКЕ САКСОФОННЕ МИСТЕЦТВО НА ФЕСТИВАЛЬНІЙ СЦЕНІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ ІМ. М. ГЛІНКИ

Метою статті є виявлення аксіологічно-орієнтованого досвіду виконавсько-педагогічної комунікації дніпровських саксофоністів з провідними представниками сучасного французького академічного саксофонного мистецтва на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, у рамках Міжнародного фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж» та фестивалю французької культури в Україні «Французька весна». У низці **методів дослідження** відзначимо, насамперед, методи аналізу і синтезу, аксіологічний, структурно-функціональний, історично-порівняльний, регіонально-культурологічний, а також емпіричні методи спостереження та узагальнення. **Новизна статті** обумовлюється відсутністю в українському музикознавстві праць присвячених дослідженню мистецьких здобутків виконавсько-педагогічної комунікації музикантів-саксофоністів у контексті фестивального руху в академії музики ім. М. Глінки, зокрема фестивалів «Музика без меж» та «Французька весна». **Висновки.** У низці найбільш вагомих досягнень виконавсько-педагогічної комунікації дніпровських саксофоністів з представниками французького академічного саксофонного мистецтва, здійснених на фестивальній сцені академії, означимо репертуарні новації, що знайшли прем'єрне представлення

музики для саксофона з духовим оркестром (Концерт «Manhattan Skyline» Олівера Калмеля); саксофонні виконавсько-технологічні особливості, що набули означення у винятково м'якій атаці звуку, вокально-подібному початку звучання інструмента (атака звуку без участі язика), розлогій динамічній амплітуді звучання інструмента (гучність звуку); інструментально-конструкційні особливості, представлені вбудованим у саксофон звуковипромінюючим металевим резонатором (саксофон Флорана Монфорта); усталення жанрової означеності стосовно виконавсько-професійної комунікації дніпровських саксофоністів з відомими представниками французького академічного саксофонного мистецтва, що окреслилась у превалюванні жанру духової оркестрової музики з партією сольного саксофона; міжкультурний взаємозбагачувальний процес, означений спільними концертами, майстер-класами, творчими зустрічами відомих французьких саксофоністів зі студентами та викладачами академії музики ім. М. Глінки, а також представлений гастрольною поїздкою духового оркестру академії до Франції.

Ключові слова: саксофон, французьке саксофонне мистецтво, саксофоністи, фестиваль, виконавство, саксофонний репертуар, педагогіка, духовий оркестр.

Hromchenko Valerii, doctor of Arts, professor of chair orchestral instruments, vice rector of research, creative and international activity for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

French saxophone art on the festival stage of Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk

The purpose of this article is detecting of axiological directional experience from performing pedagogical communication of Dnipro's saxophonists with famous representatives of the contemporary French academic saxophone art on the festival stage of Dnepropetrovsk academy music named after Mikhail Glinka, within the framework of International festival of academic musical art „Music without limits” and festival of French culture in Ukraine „French spring”. Among the **methods** of this investigation we will define the analysis and synthesis, axiological, structurally functional, historically comparative, regionally cultural, as well as the empirical methods the observation and generalization. The **newness** of this article is conditioned by absence in Ukrainian musicology the explorations devoted studying of art events from performing pedagogical

communication of musicians-saxophonists in the context of festival activities at the musical academy named after Mikhail Glinka, namely festivals „Music without limits” and „French spring”. **Conclusions.** Among the most progress of this kind of communication, we will designate repertoire novation’s, which is denoted by premiere presentation the music for saxophone with wind orchestra (Concert „Manhattan Skyline” by Oliver Calmel); saxophone performing technologic features, which is defined by amazingly soft attack of sound, by the vocally similar beginning of instrumental sounding (attack of sound without tongue), by the wide dynamic amplitude of saxophone sounding (loudness of sound); instrumentally constructional specific, which is presented by inbuilt into professional saxophone the sound emitting metal resonator (Florent Monfort’s saxophone); establishment of genre designation concerning performing professional communication of Dnipro’s saxophonists with famous representatives of the contemporary French academic saxophone art, which is delineated by the genre of wind orchestra music with solo saxophone’s part; intercultural mutually enriching process, which is denoted by general concerts, master-classes, creative meetings of famous French saxophonists with students and pedagogues of academy music named after Mikhail Glinka as well as represented by tour of academy wind orchestra in France.

The key words: saxophone, French saxophone art, saxophonists, festival, performing, saxophone repertoire, pedagogy, wind orchestra.

Постановка проблеми. Винятково своєрідною складовою новочасного навчально-освітнього процесу в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки є Міжнародний фестиваль академічного музичного мистецтва «Музика без меж». Фестиваль було започатковано у 2009 році за творчої ініціативи та безпосередньої організаційної роботи ректора академії, піаніста, заслуженого діяча мистецтв України, професора Ю.М. Новікова. Перші фестивалі було зорієнтовано на виконавців-піаністів. З положення-програми першого фестивалю «Музика без меж», що відбувся 25 – 27 лютого 2009 року, дізнаємося про концепційну основу зародження міжнародного фестивального руху. Ю.М. Новіков, відкриваючи перший фестиваль, зазначав: «Дорогі друзі! Із задоволенням констатую, що здійснилася моя найдавніша мрія щодо заснування свята-фестивалю для основної та найчисленнішої армії музикантів – піаністів, який повинен дати нам

можливість слухати, спілкуватися, сперечатися, навчатися, пізнавати і дивитися у майбутнє. ... Наш фестиваль несе ідею єдності – ми усі діти Землі, діти земної, європейської культури, і через єдиний культурний простір, що не знає меж, ми, рано чи пізно, повинні прийти до єдиного простору європейського дому, до єдиної європейської родини» [9, 1].

Згодом, коло музично-виконавських спеціалізацій було суттєво розширено, і після творчої уваги до виконавців на струнно-смичкових інструментах та вокалістів, програма шостого фестивалю вже включала виступи музикантів-духовиків. Відтак, вищезначене концепційне бачення фестивального дійства, від початку його зародження і у подальшому розвитку, мало стратегічну мету об'єднання все більшої кількості музично-виконавських спеціалізацій навколо ідеї великої музичної родини, основою якої постає «єдиний культурний простір» (Ю.М. Новіков).

Незмінною особливістю фестивалю є його насиченість, поміж концертами, численними майстер-класами і творчими зустрічами відомих музикантів зі студентами та викладачами. Безсумнівно, досвід такого роду професійного спілкування, у взаємодії з виконавською практикою від багатьох концертів фестивальних марафонів, окреслює проблемне завдання узагальнення наслідків професійної комунікації між усіма учасниками фестивального руху, ставить необхідність виокремлення найбільш ціннісного досвіду виконавсько-педагогічної взаємодії між музикантами різних виконавських шкіл, зокрема представниками французького академічного саксофонного мистецтва та дніпровськими музикантами-саксофоністами.

Актуальність теми дослідження обумовлюється перманентністю накопичення дніпровськими саксофоністами професійно-ціннісного досвіду з виконавської, а також педагогічної практики, за наслідками творчої комунікації з відомими особистостями французького саксофонного мистецтва, а саме – ректором Вексанської консерваторії Флораном Монфортом та професорами Паризької національної консерваторії Клодом Деланглем і Олександром Суяром.

На жаль, такого роду досвід творчого спілкування ще не отримав відповідного науково-аналітичного осмислення, що, безумовно, гальмує активність його практичного застосування у новочасній виконавській та педагогічній діяльності дніпровських саксофоністів.

Огляд літератури. Мистецькі звершення на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки висвітлюються переважно у публіцистичних оглядах. Мають місце і невеликі за обсягом рецензії на окремі концерти у рамках того чи іншого фестивального марафону. У переважній більшості такого роду праці, за наслідками фестивальних звершень, зафіксовані в інформаційному друкованому виданні академії «Музичний вісник». Колектив авторів видання, як правило, розподіляється відповідно музичних спеціалізацій, зокрема фортепіанні й органні фестивальні звершення знаходять означення в оглядах Т.О. Медведнікової [8], досягнення у виконавстві на струнно-смичкових інструментах – М.В. Ємець [6], на академічних народних інструментах – Н.В. Башмакової [1], на духових та ударних – В.В. Громченка [3; 4], вокальне мистецтво – А.А. Тулянець [13] та Ю.М. Худієнко [14]. Фестиваль французької культури в Україні «Французька весна», що проходить в різних містах нашої країни та неодноразово мав представлення на сцені академії музики ім. М. Глінки у Дніпрі, отримував огляди у працях В.В. Громченка [5] та В.О. Лебеда [7].

Наголосимо, що фестивальні здобутки академії також знаходять огляд на шпальтах науково-популярного журналу «Музика» [2], загальнодержавної української газети «Культура і життя» [10], видання Національної Всеукраїнської музичної спілки «Українська музична газета» [11] та ін.

Вищезначені роботи мають, передусім, інформаційно-оглядову мету стосовно того чи іншого фестивалю, локально концентруються на певному концерті або ж майстер-класі в рамках фестивального марафону, часто вбачають ціллю створення анонсуєчого резонансу чи усталення відповідного фактологічного літопису в еволюції української музичної культури. Вочевидь, такого роду праці, в силу їх публіцистичної жанрової та стильової означеності, полишені аналітичного погляду на фестивальні звершення, із виявленням їх найбільш своєрідних ознак та формуванням узагальнюючого ціннісного досвіду мистецької комунікації, зокрема у царині саксофонного академічного мистецтва.

Метою статті є виявлення аксіологічно-орієнтованого досвіду виконавсько-педагогічної комунікації дніпровських саксофоністів з провідними представниками сучасного французького академічного саксофонного мистецтва на фестивальній сцені Дніпропетровської

академії музики ім. М. Глінки, у рамках Міжнародного фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж» та фестивалю французької культури в Україні «Французька весна».

Об'єктом дослідження є академічна саксофонна виконавсько-педагогічна діяльність в контексті фестивалів «Музика без меж» та «Французька весна», а **предметом** – найбільш своєрідні ціннісні показники виконавсько-педагогічної комунікації дніпровських саксофоністів з відомими особистостями новочасного французького саксофонного мистецтва першої чверті ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Перегорнувши сторінку десятого фестивалю «Музика без меж», його ідейні натхненники, а саме – ректор академії музики ім. М. Глінки, піаніст Ю.М. Новіков та народний артист України, диригент Д.Г. Логвин, означили подальшою еволюційною основою марафону принцип добору художнього репертуару відповідно до музичної культури певної країни. Відтак, з 10 по 14 листопада 2014 року в академії проходили «Дні Німеччини» на Міжнародному фестивалі музичного мистецтва «Музика без меж». У період з 23 по 25 лютого 2015 року на фестивальній сцені академії відбулися «Дні Італії», а творчі звершення від 30 березня по 2 квітня 2015 року здійснились у призмі репертуарно-культурного означення «Дні Франції, Німеччини та Швейцарії».

Такого роду репертуарна пріоритетність у значній мірі обумовила запрошення на фестиваль відповідних гостей-виконавців, безпосередніх носіїв і продовжувачів музично-виконавських традицій у культурі тієї чи іншої країни. Саме за наслідками такого концептуально-еволюційного бачення розвитку фестивалю, у його переліку учасників означився відомий французький саксофоніст, ректор Вексанської консерваторії Флоран Монфорт.

Програма сольного виступу цього саксофоніста у фестивалі 2015 року була представлена двома різнохарактерними творами у супроводі духового оркестру академії музики ім. М. Глінки (диригент І.О. Грузін). Активно-імпульсивна, енергійно-рухлива композиція Роберто Маріно «Растреллі токата» й полярно інший в художньо-емоційному сприйнятті твір Джона Уільямса «Escarpades» (авантюри, втечі) широко розкривав художньо-виразовий спектр сучасного академічного саксофонного мистецтва.

Наступного року у фестивальній програмі «Музичний карнавал» на міжнародному марафоні «Музика без меж» (29 лютого – 3 березня

2016 року), що означився ще більшою активізацією інтенцій до репертуарно-синтетичного осягнення шедеврів академічної музичної культури різних країн, у виконанні Флорана Монфорта прозвучав Концерт для саксофона американського композитора Пола Крестона, також у супроводі духового оркестру академії. Ритмічна строкатість крайніх частин циклу рельєфно поставала у виразному співставленні з повільною, мелодично-розлогою середньою частиною концерту, в чому вбачалась висока виконавська майстерність відтворення різних художніх образів як Ф. Монфортом, так і численними музикантами духового оркестру під орудою І.О. Грузіна.

З огляду ціннісного узагальнення досвіду такого роду міжкультурної комунікації наголосимо, що вищеозначені репертуарні новації для дніпровських саксофоністів, окреслені низкою сучасних академічних саксофонних творів виконуваних з духовим оркестром, доповнювались і рядом майстер-класів Ф. Монфорта зі студентами-саксофоністами. Так, у превалюванні художньо-технологічної змістовності відкритих занять французького майстра, були представлені різні педагогічні методи й рекомендації щодо оволодіння академічною виконавською майстерністю саксофоніста. «Особливо цікавим постав метод досягнення найбільшої гнучкості виконавського апарату у виконавців на духових інструментах. Система вправ з обертонами (часткові тони у спектрі музичних звуків), виразно виконана Флораном Монфортом, розкриває суттєві потенційні можливості для вітчизняної методики викладання гри на духових інструментах. Принцип свідомого опрацювання найменших складових звуку (часткових тонів) утворює відчутне покращення тембру інструмента, розширює його шкалу гучності, збільшує загальний діапазон тощо» [3, 5].

Цікавим поставало й загальне бачення принципів духового звукоутворення в методичних поглядах Ф. Монфорта. Під час занять майстер часто повторював, що звук на духовому інструменті, зокрема на саксофоні, не повинен «танути», необхідно щоб він завжди продовжувався, навіть коли виконується на димінуендо [3].

Доволі непередбачуваною для численних студентів та викладачів постала рішуча рекомендація французького саксофоніста щодо відмови від застосування виконавського прийому вібрато, насамперед, під час навчального процесу. Ф. Монфорт підкреслював, що вібрато дуже сильно приховує певні інтонаційні, динамічні, а також темброві

проблеми у молодих музикантів. Майстер стверджував, що саме цей виконавський прийом належить до лона засобів художньої виразності лише у саксофоністів-професіоналів [3].

Особливе зацікавлення у музикантів-духовиків, як під час майстер-класів, так і безпосередньо в концертному виступі Ф. Монфорта, викликав конструкційний елемент саксофона французького виконавця, а саме – металевий резонатор, як самотній підсилювач звуковипромінюючих коливань, розташований у верхній частині основного каналу інструмента. Такого роду інструментально-конструкційна новація в акустичній системі новітніх саксофонів, підкреслювала не лише еволюційні процеси у французькому саксофонному інструментобудуванні, але й слугувала своєрідним прикладом стосовно максимально дієвого ставлення музикантів до загальної виконавсько-резонаторної системи, не лише на органологічному, інструментально-конструкційному рівні резонаторної активності, але й на фізіологічному ступені активізації природних резонаторів музиканта-духовика (розширена порожнина рота, горло, гортань, трахея, верхні частини бронхів виконавця).

Узагальнюючи досвід міжнародної комунікації саксофоністів у царині фестивальних звершень, слід зацентувати увагу й на міжкультурному взаємозбагачувальному процесі, що дістався свого звершення, поміж іншого, й у гастрольному турне духового оркестру академії музики ім. М. Глінки до Франції, представленому зокрема у низці концертів, творчих зустрічей та відвідуванні лекцій і музеїв Паризької національної консерваторії музики і танцю, а також Вексанської консерваторії у передмісті Парижу.

Тижневе турне студентів академії до Франції наприкінці вересня 2015 року постало беззаперечною кульмінацією міжкультурної творчої, професійно-мистецької комунікації у лоні не лише саксофонної творчості, але й у цілому духового академічного музично-виконавського мистецтва. «Найголовніше, що сталося з нами у цій подорожі: розширилися наші межі й серця, ми стали один до одного ближче й рідніше, ми були, не збоюся цього слова, родиною; постали нові креативні ідеї. Всі наповнилися ентузіазмом, рішучістю передусім змінитися самим і потому змінити все навколо себе найкраще, адже база, фундамент і можливості у нас є!» [12, 2].

Не менш плідною для дніпровських саксофоністів постала творча зустріч з легендарним французьким музикантом, професором

Паризької національної консерваторії, всесвітньо відомим саксофоністом Клодом Деланглем. 28 квітня 2017 року в рамках XIV Фестивалю французької культури в Україні «Французька весна» відбувся концерт цього ушавленого майстра академічного саксофонного мистецтва.

Програма концерту представляла як оригінальні саксофонні композиції, присвячені К. Деланглу і написані у співпраці з ним, а саме – три танго-етюди Астора П'яццолі, так і твори-перекладення із «золотого» репертуару академічної кларнетової музики, здійсненні в авторській обробці К. Делангля. «Концерт розпочався з музики німецького романтика Йоганнеса Брамса, виконувалась Соната № 1 для кларнета й фортепіано в авторській обробці для саксофона Клода Делангля. Бездоганна ансамблева злагодженість, яскрава динамічна палітра та емоційність солістів тримали увагу слухачів протягом усього твору. Особливої уваги заслуговує проникливе виконання солістом кантиленних частин у творі. Інструмент Клода Делангля немов би співав.

Далі у програмі виконувалась Перша рапсодія для кларнета Клода Дебюссі, і знову в авторській обробці соліста. Під час виконання цього твору було змальовано всі барви та шарм, що притаманний музиці французьких імпресіоністів» [7, 2].

Закцентуємо, що саме звернення до шедеврів кларнетової музики й усталення їх в концертному саксофонному репертуарі, закономірно стверджує також і опанування сучасними саксофоністами відповідними виконавсько-технологічними особливостями академічної кларнетової практики, зокрема максимально м'якої атаки звуку, вокально-подібного початку звучання інструмента (атака звуку без участі язика), щонайбільше розлогої динамічної амплітуди звучання інструмента (гучність звуку).

Надзвичайно цінним виконавсько-педагогічним досвідом означена творча комунікація дніпровських музикантів-духовиків, зокрема саксофоністів, з професором Паризької національної консерваторії Олександром Суяром. Знаний французький саксофоніст був учасником «Європейського музичного форуму», що проходив чотири дні поспіль, з 25 по 28 лютого 2019 року у рамках міжнародного фестивалю «Музика без меж».

Важливо зазначити, що саме цей музичний форум переконливо стверджував пріоритетність жанру духової оркестрової музики із

сольною партією академічного духового інструмента. «Кульмінація міжнародного європейського музичного форуму в академії ім. М. Глінки вже традиційно означилась фанфарами духових академічних інструментів. У вечірньому концерті 27 лютого великий духовий оркестр під орудою Ігоря Грузіна виконав низку сучасних оригінальних оркестрових та сольних композицій для тромбона (соліст – професор Паризької консерваторії, відомий тромбоніст Жак Може) та саксофона (соліст Олександр Суяр). Всесвітньовідомі шедеври духової академічної музики, зокрема „Болівар” Е. Кука, „Сімка” С. Хазо, оригінальний концерт „Манхеттен Скайлайн” для саксофона з духовим оркестром французького композитора Олівера Калмеля, творчо-іменна композиція „Тромбон і Жак” для тромбона з великим духовим оркестром Феррера Феррана та інші академічні оригінально-художні твори, утвердили калейдоскопічне різнобарв’я сучасного професійного музично-виконавського мистецтва» [5, 2].

Підкреслимо, що Концерт «Manhattan Skyline» для саксофона з духовим оркестром Олівера Калмеля мав прем’єрне представлення на фестивалній сцені академії музики ім. М. Глінки, і з часом зазнав дієвої виконавської, педагогічної та наукової уваги сучасних дніпровських саксофоністів (програми концертів сучасної духової музики, репертуарні списки робочих навчальних програм, матеріал дослідження у наукових працях).

Висновки. Отже, у низці найбільш вагомих досягнень, наявних як максимально ціннісний досвід виконавсько-педагогічної комунікації дніпровських саксофоністів з визначними представниками новочасного французького академічного саксофонного мистецтва, здійснених на фестивалній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, означимо *репертуарні новації*, що знайшли поміж актуалізації деяких саксофонних творів також і прем’єрне представлення музики для саксофона з духовим оркестром (Концерт «Manhattan Skyline» Олівера Калмеля), що у подальшому знайшло місце в репертуарних списках навчальних програм, у концертному репертуарі сучасних саксофоністів, у науково-дослідницькій діяльності аспірантів академії музики ім. М. Глінки; *саксофонні виконавсько-технологічні особливості*, що набули означення у своєрідності винятково м’якої атаки звуку, вокально-подібному початку звучання інструмента (атака звуку без участі язика), щонайбільше розлогій динамічній амплітуді звучання інструмента

(гучність звуку) (виконання саксофоністом Клодом Деланглем перекладень шедеврів кларнетової музики, зокрема Сонати № 1 для кларнета й фортепіано Й. Брамса та Першої рапсодії для кларнета К. Дебюссі); *інструментально-конструкційні особливості*, представлені вбудованим у саксофон звуковипромінюючим металевим резонатором, розташованим у верхній частині основного каналу інструмента (саксофон Флорана Монфорта); *усталення жанрової означеності* стосовно виконавсько-професійної комунікації дніпровських саксофоністів з відомими представниками французького академічного саксофонного мистецтва, що окреслилась у превалюванні жанру духової оркестрової музики з партією сольного саксофона; *міжкультурний взаємозбагачувальний процес*, означений спільними концертами, майстер-класами, творчими зустрічами відомих французьких саксофоністів зі студентами та викладачами Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, а також представлений гастрольною поїздкою великого духового оркестру академії музики до Франції (концерти, творчі зустрічі та відвідування лекцій і музеїв Паризької національної консерваторії музики і танцю, а також Вексанської консерваторії у передмісті Парижу).

Перспективою дослідження означеної теми може бути здійснення аналізу аудіо та відео матеріалів міжнародних фестивальних подій в академії музики ім. М. Глінки, за участю відомих представників французького саксофонного мистецтва, з метою виявлення найбільш характерних виконавсько-технологічних, художньо-інтерпретаційних, а також виконавсько-стилістичних особливостей у грі музикантів-носіїв сучасної французької саксофонної школи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Башмакова Н.В. Про безмежність музичного мистецтва. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (37). Дніпро, 19.05.2016. С. 2.
2. Громченко В.В. Дніпропетровська «Музика без меж»: відроджуючи традиції – створюємо майбутнє! *Музика*. Вип. 3 (393). Київ. 2013. С. 30, 31.
3. Громченко В.В. З досвіду французької методики навчання гри на інструменті. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 2 (35). Дніпро, 22.05.2015. С. 5.
4. Громченко В.В. Музичний карнавал. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (37). Дніпро, 19.05.2016. С. 1.

5. Громченко В.В. Європейський музичний форум у Дніпрі. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (43). Дніпро, 20.05.2019. С. 2.
6. Ємець М.В. Сонати трьох епох. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (37). Дніпро, 19.05.2016. С. 3.
7. Лебедь В.О. Легендарний саксофоніст Клод Делангль. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (39). Дніпро, 19.05.2017. С. 2.
8. Медведнікова Т.О. Радість творення мистецтва. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 1 (34). Дніпро, 26.01.2015. С. 2.
9. Міжнародний фестиваль фортепіанного мистецтва «Музика без меж» [Положення-програма]. *Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки*. Дніпропетровськ, 25-27.02.2009. С. 1.
10. Скуратовський В.І. «Музика без меж» знову в Дніпропетровську. *Культура і життя*. Вип. 50. Київ, 16-22.12.2011. С. 6.
11. Скуратовський В.І. Нові горизонти «Музики без меж». *Українська музична газета*. Вип. 3 (85). Київ. 2012. С. 2.
12. Твердохліб К. Мрії збуваються. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 3 (36). Дніпро, 25.12.2015. С. 2.
13. Тулянцеv А.А. Й немає в музиці кордонів. *Пульс*. Вип. 41 (274). Кривий Ріг, 09.10.2013. С. 31.
14. Худієнко Ю.М. Міжнародний фестиваль «Музика без меж». *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (39). Дніпро, 19.05.2017. С. 1.

References:

1. Bashmakova, N.V. (2016). About the limitlessness of musical art. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (37). 19.05.2016. P. 2 [in Ukrainian].
2. Hromchenko, V.V. (2013). Dnipropetrovsk „Music without limits”: reviving traditions – creating the future! *Muzyka*. Kyjiv. 3 (393). P. 30, 31 [in Ukrainian].
3. Hromchenko, V.V. (2015). From the experience of the French method of learning to play an instrument. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*. Dnipro. 2 (35). 22.05.2015. P. 5 [in Ukrainian].
4. Hromchenko, V.V. (2016). Musical carnival. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (37). 19.05.2016. P. 1 [in Ukrainian].
5. Hromchenko, V.V. (2019). European Music Forum in Dnipro. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (43). 20.05.2019. P. 2 [in Ukrainian].
6. Jemecj, M.V. (2016). Sonatas of three epochs. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (37). 19.05.2016. P. 3 [in Ukrainian].

7. Lebedj, V.O. (2017). Legendary saxophonist Claude Delangle. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (39). 19.05.2017. P. 2 [in Ukrainian].
8. Medvednikova, T.O. (2015). The joy of creating art. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (34). 26.01.2015. P. 2 [in Ukrainian].
9. International festival of piano art „Music without limits” [Statute-program]. *Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*. Dnipropetrovsjk. 25-27.02.2009. P. 1 [in Ukrainian].
10. Skuratovs'kyj, V.I. (2011). „Music without limits” is again in Dnipropetrovsk. *Kuljtura i zhyttja*. Kyjiv. 50. 16-22.12.2011. P. 6 [in Ukrainian].
11. Skuratovs'kyj, V.I. (2012). New horizons „Music without limits”. *Ukrajinsjka muzychna ghazeta*. Kyjiv. 3 (85). P. 2 [in Ukrainian].
12. Tverdokhlib, K. (2015). Dreams are coming true. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*. Dnipro. 3 (36). 25.12.2015. P. 2 [in Ukrainian].
13. Tuljancev, A.A. (2013). And there are no limits in music. *Puljs*. Kryvyj Righ. 41 (274). 09.10.2013. P. 31 [in Ukrainian].
14. Khudijenko, Ju.M. (2017). International festival „Music without limits”. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (39). 19.05.2017. P. 1 [in Ukrainian].

Українська музична культура

Ukrainian Musical Art

UDC 782.8:821.14:269.2
DOI 10.33287/222231

Жулковський Богдан Євгенович,
*кандидат мистецтвознавства, проректор
з наукової, методичної та організаційної діяльності,
доцент кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 858 - 25 - 17
e-mail: kontakion@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-8435-5201>

НЕВІДОМИЙ ПЕТРО НІЩИНСЬКИЙ **(за матеріалами щоденника та епістолярію** **архімандрита Антоніна (Капустіна))**

Метою статті є реконструкція невідомих сторінок біографії знаменитого українського композитора, письменника, поета-перекладача, культурного діяча Петра Івановича Ніщинського (1832–1896) на основі щоденника та епістолярію архімандрита Антоніна (Капустіна; 1817–1894). **Методологія** наукової розвідки поєднує низку гуманітарних підходів, серед яких основними є мікроісторичний та біографічний. **Наукова новизна** дослідження полягає у відновленні забутих фактів із життєпису маестро, пов'язаних із його довготривалими та непростими взаєминами з шанованою постаттю XIX століття, зокрема в період навчання на філологічному та теологічному факультетах Афіньського університету і в перші роки викладацької та просвітницької діяльності. **Висновки.** Джерела особового походження начальника духовних місій в Афінах, Константинополі, Єрусалимі відкривають чимало цікавих сторінок у творчій біографії його референта Петра Ніщинського. Попри напружені відносини, які тривали майже півстоліття, обоє маститих представників інтелігенції не припиняли спілкування, духовний отець нерідко надавав матеріальну підтримку своєму келійнику, висловлював поради з приводу його сімейного життя, кар'єрного

зросту, педагогічної та видавничої діяльності, інших важливих аспектів праці й побуту. Любов до України змусила композитора повернутися з еміграції, аби творити прекрасні артефакти в царині музичного мистецтва і художньої літератури, які назавжди ввійшли до золотого фонду національно-культурного відродження. **Подальшого** вивчення потребує інтерес митця до літургічного музикознавства і музичної медієвістики, зокрема візантиністики й палеославістики. Збереглися свідчення, що Петро Ніщинський виконував функції протопсалта на богослужіннях у церкві духовної місії Афін, настоятелем якої був архімандрит Антонін (Капустін), та впевнено дешифрував піснеспіви, зафіксовані новогрецькою невменною нотацією.

Ключові слова: мікроісторія, біографія, архімандрит Антонін (Капустін), Петро Ніщинський, особові джерела, щоденник, епістолярій.

Zhulkovskyi Bohdan, Candidate of Art Studies, the Vice-Rector for scientific, methodical and organizational activities, the Associate Professor of the History and Theory of Music chair at the Mykhailo Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

The unknown Petro Nishchynskyi (according to the materials of diary and epistolary of Archimandrite Antonin (Kapustin))

The purpose of the article is to reconstruct the unknown pages of the biography of the famous Ukrainian composer, writer, poet-translator and cultural figure Petro Ivanovych Nishchynskyi (1832–1896) based on the Diary and Epistolary of Archimandrite Antonin (Kapustin; 1817–1894). **The methodology** of scientific article combines a number of humanitarian approaches, among which the main ones are micro-historical and biographical. **The scientific novelty** of the study consists in the recovery of forgotten facts from the biography of the maestro, related to his long-term and difficult relations with the revered figure of the 19th century, in particular during the period of study at the philological and theological faculties of the University of Athens and in the first years of teaching and educational activities. **Conclusions.** The sources of the personal origin of the head of the spiritual missions in Athens, Constantinople, Jerusalem reveal many interesting pages in the biography of his referent Petro Nishchynskyi. Despite the strained relationship that lasted for almost half a century, both venerable representatives of the intelligentsia did not stop

communicating, the spiritual father often provided material support to his cell-attendant, gave advice on his family life, career growth, pedagogical and publishing activities and other important aspects of work and life. Love for Ukraine forced the composer to return from emigration in order to create beautiful artifacts in the realm of musical art and fiction, which were forever included in the golden fund of national and cultural revival. The artist's interest in liturgical musicology and musical medieval studies, in particular Byzantine studies and Paleo-Slavic studies, requires **further research**. Evidence has been preserved that Petro Nishchynskyi performed the functions of protopsalt at services in the church of the spiritual mission of Athens, the abbot of which was Archimandrite Antonin (Kapustin), and he confidently deciphered the hymns recorded in Modern Greek neume notation.

The key words: microhistory, biography, Archimandrite Antonin (Kapustin), Petro Nishchynskyi, sources of personal origin, Diary, Epistolary.

Постановка проблеми. Новочасне українське музикознавство переживає стадію переосмислення низки загальновідомих історичних подій і біографічних фактів. Життєвий і творчий шлях багатьох композиторів, виконавців, музичних педагогів, музикознавців розглядається в контексті мікроісторії та краєзнавства, крізь призму одиничного та загального, особистого та суспільного. Дослідники відновлюють незнані періоди з біографій класиків української композиторської школи XIX – XX століть, які свого часу замовчувалися через ідеологічні кліше. З-поміж них – видатний український композитор, письменник, поет-перекладач і культурний діяч Петро Іванович Ніщинський (1832–1896). У дореволюційний період патріотична позиція митця суперечила царському режиму (Валуєвський циркуляр, Емський указ). Натомість, у радянську добу атеїстична доктрина ніяк не сприяла дослідженню його релігійного світогляду [6; 10].

Актуальність дослідження. Джерела особового походження (документи, автобіографії, щоденники, епістолярії, мемуаристика) дозволяють відтворювати забуті події та факти з життя та творчості відомих митців. На основі щоденника та епістолярію архімандрита Антоніна (Капустіна; 1817–1894) можна відновити незнані штрихи художньої біографії референта Петра Ніщинського, пов'язані з

періодом його студій на філологічному й теологічному факультетах Афіньського університету і першими роками його педагогічної та просвітницької діяльності. Не зважаючи на дуже напружені взаємини, які тривали майже півстоліття, обоє маститих представників інтелігенції не припиняли спілкування, духовний отець нерідко надавав матеріальну підтримку своєму келійнику, висловлював поради з приводу його сімейного життя, кар'єрного зросту, педагогічної та видавничої діяльності, інших важливих аспектів праці й побуту. Любов до України змусила композитора повернутися з еміграції, аби творити прекрасні артефакти в царині музичного мистецтва й художньої літератури, які назавжди ввійшли до золотих фондів українського національно-культурного відродження.

21 вересня 2022 року українська культурна громадськість відзначила 190-літній ювілей від дня народження Петра Ніщинського. Утім, в умовах воєнного стану не вдалося реалізувати чимало творчих і наукових заходів. Сподіваємося, що наша скромна робота певною мірою заповнить цю нішу.

Огляд літератури. Творча постать Петра Ніщинського привертала увагу українських музикознавців Валеріана Довженка [7], Лю Пархоменко [13], Ірини Земляної [9], філологів, культурологів та представників споріднених напрямків гуманітаристики [6; 11; 12; 15; 16]. До 180-літнього ювілею від дня народження митця було видано біобібліографічний покажчик, присвячений його персоналії, в якому міститься повний перелік літератури та джерел [10].

Першу творчу біографію Петра Ніщинського опублікував в Одесі відразу після його смерті бібліограф Михайло Комаров. Ананьївський період творчості знаного митця досліджував письменник Юрій Сисін. Пошукам зниклого архіву маестро присвячено розвідку письменника Григорія Зленка.

Чимало біографічних епізодів Петра Ніщинського можна реконструювати за джерелами особового походження (щоденник [1; 2; 3; 4], епістолярій [5; 14]) архімандрита Антоніна (Капустіна). На сьогодні ці документи опубліковані, але лишаються невідомими в середовищі музикознавців. Деякі події життя маестро зафіксовані в науковій літературі про його духовного наставника [8]. Більшість із цих джерел вводимо до музикознавчого дискурсу вперше.

Оригінали щоденника архімандрита Антоніна (Капустіна) та декотрі інші документи особового походження нині зберігаються в

Російському державному історичному архіві у Санкт-Петербурзі, в зібранні Священного Синоду (ф. 834, оп. 4, №№ 1118–1131). Кількість томів його щоденника – чотирнадцять, і кожен включає від 240 до 900 сторінок. У них охоплено період від раннього дитинства до смерті духовника. Найцінніші для нашої розвідки – п'ятий і шостий томи, які містять 273 та 456 сторінок (1848 – 1853; 1854 – 1860 роки).

Особистий архів композитора Петра Ніщинського на сьогодні вважається втраченим. Окремі матеріали розпорошені по установах Києва, Вінниці і Санкт-Петербургу. Деякі джерела особового походження (листи, справи), пов'язані з маестро, знаходяться у сховищах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ф. XIII, №№ 1630, 1635, 1638, 1643, 1986) та у фондах Державного архіву м. Києва (ф. 16, оп. 308, № 253). У перших, зокрема, міститься переписка двох кореспондентів 1878 – 1880 років.

Метою статті є відновлення забутих фактів життя Петра Ніщинського на основі збережених та опублікованих унікальних джерел особового походження (щоденник, епістолярії) архімандрита Антоніна (Капустіна).

Об'єкт дослідження – художня біографістика і мікроісторія крізь призму новітніх здобутків українського історичного музикознавства.

Предметом студій обрано незнані події життєпису Петра Ніщинського за джерелами особового походження його духовного отця, архімандрита Антоніна (Капустіна), непересічної особистості в історії ХІХ століття.

Виклад основного матеріалу. Петро Ніщинський (творчий літературний псевдонім – Байда) народився у сім'ї церковного дяка і паламаря [7; 13], котрий передчасно помер. Він мав зведеного брата Єлисея (одна мати і різний батько). У підлітковому віці композитор відрізнявся від решти однолітків скромністю та ревністю [13]. Навчався у столичних Софійському (1842–1844) та Подільському (1845–1849) духовних училищах та у Київській духовній семінарії (1849–1850), а також на філологічному й теологічному факультетах Афіньського університету (1852–1856). У студентські роки співав у Києві в семінарському, академічному і митрополичому хорах, уславлених самобутніми традиціями.

У 1847 році відбулося знайомство юного студента з магістром богослов'я, викладачем Київської духовної академії ієромонахом Антоніном (Капустіним), увагу котрого привернув рідкісний голос

юного хориста на Пасхальній службі. Ця подія стала переломним моментом у художній біографії Петра Ніщинського. 1850 року Елладська Православна Церква отримала Томос про Автокефалію від Константинопольського Патріархату. Тоді ж ігумена Антоніна (Капустіна) було призначено настоятелем Посольської церкви Преображення Господнього Афін, котру 1835 року надано Руській Православній Церкві у постійне користування. 1853 року, за дорученням Священного Синоду останньої, Первоієрарх Грецької Митрополії звів Антоніна (Капустіна) у сан архімандрита. 1855 року завершено будівництво і відбулося освячення храму Святої Троїці (праведного Никодима). Протягом усіх цих років Петро Ніщинський виконував функції референта свого духовного отця. Попри складні взаємини між обома видатними особистостями, комунікація між ними не припинялася до самої смерті архімандрита Антоніна у 1894 році, про що з жалем відгукувався його духовний син.

Ось окремі цитати зі щоденника архімандрита Антоніна (Капустіна) щодо референта: «Тепер, хоч би й просив, я не візьму його з собою [в Афіни – *Б. Ж.*]» (Київ, 06.05.1850) [1, 42]; «Прошу місію забезпечити його [Петра Ніщинського – *Б. Ж.*] паспортом на проїзд до міста Києва [через жахливу поведінку юнака – *Б. Ж.*]» (Афіни, 14.10.1851) [2, 64]; «узав рясу, підрясник і камилавку від Петра та розлучився з утішною думкою щодо свого помічника» (27.11.1855) [2, 412]; «котрий [Петро Ніщинський – *Б. Ж.*] упродовж десяти років мучить мене своїм звірячим характером» (15.08.1857) [3, 167]; «його [Петра Ніщинського – *Б. Ж.*] п'янство, зухвалість перед тестем і загалом – дурна поведінка» (10.01.1860) [3, 447]; «герой нашого часу [Петро Ніщинський – *Б. Ж.*] ломився кулаками, а його вгощали [били – *Б. Ж.*] кийками» (10.03.1860) [3, 467–468].

Завдяки сприянню свого протектора композитор здобув ґрунтовну освіту європейського зразка; відвідав відомі місця Італії (міста Неаполь, Рим, Болонья, Піза, Флоренція, Падуя, Феррара і Венеція, острови Мальта і Сицилія) та інших країн західного світу (під час однієї подорожей митець важко захворів і мало не помер); побачив чимало артефактів у царині різних видів мистецтва, літератури і науки; познайомився з поважними дипломатами, науковцями, письменниками, музикантами; пов'язав свою життєву долю з Кароліною фон Мангель, донькою диригента Афінського військового оркестру Михайла (німця за походженням) і його дружини Розалії,

матір'ю їх дітей Музи, Людмили, Світлани, Розумника та Вадима. Певний час композитор брав уроки в майбутнього тестя. Але духівник заборонив йому це робити, адже первинно був проти одруження двох молодих людей [2, 233]. Петро Ніщинський раніше часто задивлявся на дівчат, дозволяв собі гуляння, іноді вживав алкогольні напої, агресивно ставився до оточуючих. Конфлікт між архімандритом Антоніном (Капустіним) і запальним келійником загострився після відмови останнього прийняти чернецтво, а потім і священний сан (1855 року просив Священний Синод надати референту ієрейську хіротонію [3, 107]). Утім, повний розрив між ними не відбувся навіть після наклепницьких статей дякона Агапія Гончаренка щодо окремих питань аморальної поведінки духівника митця, виданих у Лондоні на шпальтах відомого журналу «Колокол» (засновник і редактор – письменник Олександр Герцен) [3].

Архімандрит Антонін (Капустін) викладав у Київській духовній академії. У 1850 – 1860 роках був начальником духовної місії в Афінах (Греція), у 1860 – 1865 роках – начальником духовної місії у Константинополі (раніше Османська імперія; нині Стамбул, Туреччина), а у 1865 – 1894 роках – керуючим духовною місією на Святій Землі (того часу Османська імперія, а нині Єрусалим, Ізраїль). Духівник належав до передової інтелігенції свого часу [14].

Колекція візантійських богослужбових співацьких кодексів архімандрита Антоніна (Капустіна) становить майже сто книг; із них п'ять рукописів містять невменну нотацію, чотири – екфонетичні знаки. Нині ці літургічні манускрипти зберігаються у бібліотечних, музейних та архівних установах Києва, Москви та Санкт-Петербургу. В Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського знаходиться фрагмент візантійського невменного Стихираря Мінейного XI – XII століть (ф. 301 (ЦАМ КДА), 385п.) та Євангеліє-Апракос із грецькими екфонетичними знаками XI – XII ст. (ф. 301 (ЦАМ КДА), 15п.). У цьому зібранні також наявні окремі українські та сербські нотовані рукописи. У фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігаються фрагменти Євангелій з екфонетичною нотацією: 1) IX – X ст. (№ 2278/2279); 2) XI століття (№ 2274) [8]. Пам'ятки потребують досліджень зі сторони учених-гуманітаріїв – палеографів і музикознавців.

Відомо, що Петро Ніщинський умів дешифрувати новогрецьку невменну нотацію та вільно співав із таких книг, будучи протопсалтом у церкві духовної місії в Греції. Він приятелював із композитором та дослідником давньої музики Петром Сокальським. Побуває інформація, що архімандрит Антонін (Капустін) був консервативно налаштований з приводу канонічного богослужбового співу та надавав перевагу сакральній монодії, а не багатоголоссю. Він виступав проти афектів у православній церковній музиці та радив ієрархам розглянути питання щодо відродження давніх богослужінь, співу, іконопису, архітектури [5, 30–31]. Існують відомості, що архімандрит Антонін (Капустін) приятелював зі знаними медієвістами, дослідниками православного богослужбового співу Костянтином Ікономосом (був духівником начальника духовної місії у часи його перебування в Афінах) і протоієреєм Димитрієм Разумовським (друг отця Антоніна з Києва; у подальшому – професор Московської консерваторії) [14].

Петро Ніщинський вправно володів класичною грецькою мовою, про що збереглися свідчення сучасників, зокрема архімандрита Антоніна (Капустіна). Він уперше переклав українською мовою «Антигону» Софокла [11], «Одіссею» та частини «Іліади» Гомера, а з давньоруської на новогрецьку – «Слово о полку Ігоревім» [12]. Митець був засновником та редактором одеського грекомовного журналу «Ерміс» й автором підручника з граматики грецької мови [10]. Певний час він викладав грецьку мову в духовних і світських освітніх закладах [15; 16]. Петро Ніщинський виступав на наукових заходах і видавав дослідницькі праці. Звідси можна зробити висновки, що талановитий композитор і поет-перекладач міг студіювати православне літургічне музикознавство й музичну медієвістику, а саме візантиністику та палеославістику. Утім, ця думка потребує детальніших досліджень (зокрема, пошуку джерел для її підтвердження).

В афінський період Петро Ніщинський брав активну участь у реставрації давніх православних храмів, проявляв зацікавлення образотворчим мистецтвом (зокрема, малював ескізи мозаїк для церкви праведного Никодима XI століття). Тоді ж визріває талант майбутнього маестро в царині піітики. Темпераментний юнак іноді шантажував архімандрита Антоніна (Капустіна) думкою про суїцид [1, 89], тому на сторінках щоденника свого духівника нерідко заробляв епітети «безумець», «болван», «зарозумілець», «гордець», «буян», «тварюка», «свиняча рожа», «мужик свинорилів». Проте, частіше

отець любляче називав його «син», «келійник», «хлопець», «Петруша», «Петруха», «пан Петро», «Петро Іванович», «Петро Великий», «афінянин» (в Афінському університеті він захистив ступінь магістра на тему: «Про єресі та розколи в Руській Церкві»).

Після повернення з Афін композитор, завдячуючи допомозі архімандрита Антоніна (Капустіна) та підтримці літератора і громадського діяча Костянтина Сербіновича, влаштувався викладачем Санкт-Петербурзької духовної семінарії. У нетривалий період життя у північній столиці Російської імперії знайомиться з представниками прогресивної української інтелігенції, яка на той час мешкала у Санкт-Петербурзі. Утім, туга за Батьківщиною змушує маестро повернутися на постійне місце життя в Україну, де він викладав грецьку і церковнослов'янську мови, теорію музики в Одесі, Ананьєві, Кропивницькому та Бердянську. Серед його учнів – відомий композитор та історик Микола Аркас.

В Одесі митець був членом Громади, одним із засновників Слов'янського товариства імені святих Кирила і Мефодія. Оpubлікував праці «Значення Києва та України для слов'янства й історії Християнства в Росії» (1868), «Путівник по Константинополю» (1884, 1890), «Путівник по Святій Землі» (1886, 1890) й два навчальні посібники з викладання грецької мови (1868, 1870). Зробив переклад із давньогрецької мови «Одіссеї» Гомера (Львів, 1885) та «Антигони» Софокла (Одеса, 1883), частково переклав «Іліаду» Гомера (1895) та «Цар Едіп» Софокла (1895). Переклав віршовим розміром гекзаметр із давньоруської на новогрецьку мову відому пам'ятку «Слово о полку Ігоревім» (1880) [13].

Трагічна доля Петра Ніщинського була пов'язана зі злиднями, постійним пошуком місця роботи, зневажним ставленням дружини Кароліни Мангель, яка завжди дорікала чоловіку через скрутне матеріальне становище та підбурювала дітей проти батька (зокрема, через його виразну громадянську позицію). Утім, композитору судилося стати світочем національно-культурного відродження, а його славетні «Вечорниці» досі не сходять зі сцен багатьох українських театрів, філармоній, інших концертних установ і організацій. Вокально-хоровий шедевр був створений як музична картина до п'єси Тараса Шевченка «Назар Стодоля». У ньому відчувається вплив народнопісенної інтонаційності та обрядовості. За жанром – це оперна народно-хорова сцена із рисами сюїтності, яку утворюють інтродукція

та сім номерів. Ірина Земляна вбачає в опусі вплив монотематизму, вільних варіацій і лейтмотивної драматургії романтиків [9].

Видатний письменник, поет, громадський та культурний діяч Іван Франко назвав свого колегу Петра Ніщинського «чи не найоригінальнішим українським композитором». Сучасний вітчизняний історик і письменник із Канади Ярослав Стех цілком справедливо йменував маестро «Прометеєм української культури». Червоноармійський ансамбль пісні і танцю Радянської армії виконував відомий хор Петра Ніщинського «Закувала та сива зозуля» (йому підспівували Климент Ворошилов та Йосип Сталін). Високо оцінювали талант митця Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Семен Гулак-Артемівський, Анатоль Вахнянин та Марко Кропивницький. На його честь названо вулиці у Києві, Вінниці, Одесі та деяких інших містах України, Ананьївську дитячу музичну школу.

Висновки. Щоденник та епістолярій архімандрита Антоніна (Капустіна), начальника духовних місій в Афінах, Константинополі, Єрусалимі, відкривають чимало цікавих сторінок у творчій біографії його келійника та референта Петра Ніщинського. Попри напружені відносини, які тривали майже півстоліття, обоє маститих представників інтелігенції не припиняли спілкування, духовний отець нерідко надавав матеріальну підтримку своєму келійнику, висловлював поради з приводу його сімейного життя, кар'єрного зросту, педагогічної та видавничої діяльності, інших важливих аспектів праці й побуту. Любов до України змусила композитора повернутися з еміграції, аби творити прекрасні артефакти в царині музичного мистецтва і художньої літератури, які назавжди увійшли до золотого фонду українського національно-культурного відродження.

Перспективи досліджень. Подальшого вивчення потребує інтерес митця до православного літургічного музикознавства і музичної медієвістики, зокрема візантиністики й палеославістики. Збереглися свідчення, що Петро Ніщинський виконував функції протопсалта на богослужіннях у церкві духовної місії Афін, настоятелем якої був архімандрит Антонін (Капустін), та впевнено дешифрував піснеспіви, зафіксовані новогрецькою невменною нотацією.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антонин (Капустин), архим. Дневник : Год 1850 / Подг. текста, предисл., коммент. Л. А. Герд, К. А. Вах. Москва : Индрик, 2013. 184 с.

2. Антонин (Капустин), архим. Дневник : Годы 1851–1855 / Подг. текста, предисл., коммент. Л. А. Герд, К. А. Вах. Москва : Индрик, 2015. 536 с.
3. Антонин (Капустин), архим. Дневник : Годы 1856–1860 / Подг. текста, предисл., коммент. Л. А. Герд, К. А. Вах. Москва : Индрик, 2017. 712 с.
4. Антонин (Капустин), архим. Дневник : Годы 1861–1865 / Подг. текста, предисл., коммент. Л. А. Герд. Москва : Индрик, 2020. 855 с.
5. Антонин (Капустин), архим. Донесения из Афин : Годы 1851–1860 / Подг. текста, предисл., коммент. Л. А. Герд. Москва : Индрик, 2018. 272 с.
6. Берест П. М. Мандрівні дестинації в житті й творчості Петра Ніщинського: культурологічний контекст. *Moderní aspekty vědy: XXIV. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Česká republika : Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 516–526.*
7. Довженко В. П. І. Ніщинський. 2-е вид., перероб. і доповн. Київ : Мистецтво, 1955. 36 с.
8. Заєць О. В. Археографічна та бібліофільська діяльність архімандрита Антоніна (Капустіна) (до 200-річчя з дня народження). *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ, 2017. Вип. 21. С. 183–193.
9. Земляна І. Інтонаційна динаміка «Вечорниць» П. Ніщинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 59 : Сміслові засади музичної творчості. С. 179–185.
10. Композитор, поет-перекладач. До 180-річчя від дня народження П.І. Ніщинського (1832–1896) : біобібліограф. покажчик. Вінниця : Вінницька обласна універсальна наукова бібліотека ім. К. А. Тімірязєва, 2012. 62 с.
11. Кочур Г. Століття української Антігони. *Всесвіт* : журнал іноземної літератури. Київ : Всесвіт, 2007. № 11–12. С. 150–156.
12. Микитенко Ю. Від «Слова» до «Іліади»: Петро Ніщинський – перекладач : літературно-критичний нарис. Київ, 1993. 62 с.
13. Пархоменко Л. О. Петро Ніщинський. Київ : Музична Україна, 1989. 64 с.
14. Святая Земля : Историко-культурный иллюстрированный альманах. Иерусалим, 2012. Вып. 2 : Киевская духовная академия в жизни архимандрита Антонина (Капустина). 464 с.
15. Сиротюк Н. Петро Ніщинський. *Літературна Одеса* : збірник. Одеса, 1952. Вип. 7. С. 152–161.
16. Щербина С. М., Тюнеєв Б. Д., Дложєвський С. С. П. І. Ніщинський. *Вісник Одеської комісії краєзнавства при Всеукраїнській академії наук*. Секція соціально-історична. Одеса, 1929. Число 4–5. С. 28–31.

References:

1. Antonin (Kapustin), archim (2013). A Diary: Year 1850. Moscow: Indrik, 184 p. [in Russian].
2. Antonin (Kapustin), archim (2015). A Diary: Years 1851–1855. Moscow: Indrik, 536 p. [in Russian].
3. Antonin (Kapustin), archim (2017). A Diary: Years 1856–1860. Moscow: Indrik, 712 p. [in Russian].

4. Antonin (Kapustin), archim (2020). *A Diary: Years 1861–1865*. Moscow: Indrik, 855 p. [in Russian].
5. Antonin (Kapustin), archim (2018). *Dispatches from Athens: Years 1851–1860*. Moscow: Indrik, 272 p. [in Russian].
6. Berest, P. M. (2022). Traveling destinations in the life and work of Pyotr Nishchynskyi: cultural context. In: *Moderní aspekty vědy: XXIV*. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Česká republika : Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., pp. 516–526 [in Ukrainian].
7. Dovzhenko, V. (1955). P. I. Nishchynskyi, 2nd ed. Kyiv: Mystetstvo, 36 p. [in Ukrainian].
8. Zaiets, O. V. (2017). Archeographic and Bibliophilic Activities of Archimandrite Antonin (Kapustin) (200th Anniversary). In: *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*. Issue 21. Kyiv, pp. 183–193. [in Ukrainian].
9. Zemlyana, I. (2006). Intonation dynamics of «Vechornytsi» by P. Nishchynskyi. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 59: Semantic Principles of Musical Creativity. Kyiv, pp. 179–185 [in Ukrainian].
10. Composer, Poet-Translator. To the 180th Anniversary of the Birth of P.I. Nishchynskyi (1832–1896): Bio-Bibliographic Index. (2012). Vinnytsia: Vinnytsia Regional Universal Scientific Library named after K. A. Timiryazeva, 62 p. [in Ukrainian].
11. Kochur, H. (2007). Century of Ukrainian Antigone. In: *Vsesvit: zhurnal inozemnoi literatury*. No. 11–12. Kyiv: Vsesvit, pp. 150–156 [in Ukrainian].
12. Mykytenko, Yu. (1993). From «Word» to «Iliad»: Petro Nishchynskyi – Translator: Literary-Critical Essay. Kyiv, 62 p. [in Ukrainian].
13. Parkhomenko, L. O. (1989). Petro Nishchynskyi. Kyiv: Muzychna Ukraina, 64 p. [in Ukrainian].
14. Holy Land: Historical and Cultural Illustrated Almanac. (2012). Issue 2: Kyiv Theological Academy in the Life of Archimandrite Antonin (Kapustin). Jerusalem, 464 p. [in Russian].
15. Syrotiuk, N. (1952). Petro Nishchynskyi. In: *Literaturna Odesa*. Issue 7. Odesa, pp. 152–161 [in Ukrainian].
16. Shcherbyna, S. M., Tiuneiev, B. D., Dlozhevskyi, S. S. (1929). P. I. Nishchynskyi. In: *Visnyk Odeskoi komisii kraieznavstva pry Vseukrainskii akademii nauk*. Sektsiia sotsialno-istorychna. No. 4–5. Odesa, pp. 28–31 [in Ukrainian].

Прокопович Тетяна Юріївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання
Рівненського державного гуманітарного університету*
тел. (066) 70 - 33 - 297
e-mail: pro.max@i.ua
<https://orcid.org/0000-0002-9375-9635>

МИКОЛА ЛИСЕНКО І МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ: ПЕРЕХРЕСНІ ІНТЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – розкрити спільні духовно-ціннісні погляди представників різних генерацій українських композиторів шляхом порівняльного аналізу життєтворчості М. Лисенка і М. Вериківського. Застосування історичного, компаративного, жанрово-стильового **методів** дослідження дозволяє осмислити процес утвердження національного музичного мистецтва у вирі суспільно-політичних подій другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. **Наукова новизна** пропонованої роботи полягає у висвітленні композиторської, диригентської, виконавської, педагогічної, фольклористичної, музично-теоретичної та музично-громадської діяльності М. Лисенка та М. Вериківського, які в складних історичних реаліях імперської і радянської влади виступили незламними провідниками українського культурного руху. **Висновки.** Відзначено, що талант митців із різних регіонів України – Полтавщини (М.В. Лисенко) і Волині (М.І. Вериківський) – максимально розкрився у Києві. Гуртування співвітчизників довкола піднесення національної самосвідомості і збереження історичної пам'яті українського народу, визначили багатогранну діяльність ключових постатей вітчизняної музичної культури. Опрацювання українського фольклору, музична інтерпретація Шевченкового слова стали важливим чинником етноідентифікації композиторів. Для кожного з цих авторів провідними були вокально-хоровий і оперний жанри. Зближує М. Лисенка і М. Вериківського відкритість до жанрових новацій на засадах відповідності національних музичних зразків європейським стандартам. З'ясовано, що самобутній стиль українських композиторів

сформувався у загальному контексті художньо-естетичних орієнтирів епохи. Романтична генеза творчості М. Лисенка істотно відрізняється від модерністських шукань М. Вериківського. Суголосні у ідейних принципах вони виявили самостійність і новизну художніх рішень. В цьому проявляється природна еволюція української композиторської школи першої половини ХХ століття.

The key words: життєтворчість, інтенція, національна композиторська школа, пасіонарна особистість, романтизм, модернізм.

Prokopovych Tetiana, Ph.D. of Art, Associate Professor, Associate Professor of Department of History, Music Theory and Methodology of Music Education of Rivne State University of Humanities

Mykola Lysenko and Mykhailo Verikivsky: the crosscurrent intensions of the creativity

The purpose of this characterized scientific article is to reveal the the compatibility of the spiritual and value beliefs of the various composer generations of Ukrainian academic classical music arises on the example of the comparative analysis of the life-creativity of distinguished composers a namely Mykola Lysenko and Mykhailo Verikivsky. The application of historical, comparative, genre-stylistic scientific **methods** of research allows us to understand the process of establishing the national musical art in the vortex of socio-political events of the second half of XIXth and first half of XXth century. **The scientific novelty** of this represented investigative article consists in highlighting the composer, conductor, performing, pedagogical, folkloristic, music-theoretical and music-social activities of famous masters M. Lysenko and M. Verikyvskyi, who in the complex historical realities of imperial and Soviet power acted as indomitable leaders of the Ukrainian cultural movement. **Conclusions.** The brilliant artists' talent from different regions of Ukraine (Mykola Lysenko from Poltava region and Mykhailo Verikivsky from Volyn region) was opened maximally in Kyiv. The Ukrainian folklore's development, the musical interpretation of renowned, legendary Shevchenko's words, became an important factor in the ethno identification of the composers. The vocal-choral and operatic genre were the priority for both authors. The openness to genre innovations gets closer M. Lysenko and M. Verikivsky. It is absolutely logical that the original creative musically artistic style of distinguished Ukrainian academic classical composers was formed in the general context of the era.

Mykola Lysenko's romantic genesis of creativity differs significantly from Mykhailo Verikivsky's modernist research.

The key words: life-creativity, intension, national composer school, passionate personality, romanticism, modernism.

Постановка проблеми. У сучасному українському музикознавстві досить часто і широко застосовується метод порівняльної типології творчості видатних композиторів. З'ясування спільного в художньо-естетичних позиціях митців дає можливість краще виявити самотність кожного. Подібність тематики і розбіжність її індивідуально-авторських інтерпретацій свідчить про об'єктивну закономірність музично-історичного процесу, розкриває природу творчого мислення. Синхронне і діахронне зіставлення багатогранної мистецької діяльності провідних діячів у національній музичній культурі маркує дивовижну точку перетину творчих інтенцій композиторів на художньо-концепційному, жанровому і стильовому рівнях.

Актуальність дослідження полягає у порівняльному аналізі життєтворчості діячів української культури – Миколи Лисенка і Михайла Вериківського. Хоч вони належать до різних вікових генерацій, привертає увагу спорідненість їх етичних і естетичних переконань. Це підкреслює генетичний зв'язок між представниками української музичної культури і значення національної традиції в різних соціокультурних контекстах.

Огляд літератури. На успадкування М. Вериківським лисенківських настанов щодо утвердження і піднесення української музичної культури вказує Р. Скорульська у статті «М. Лисенко та М. Вериківський» [10, 69].

Прикметно, що порівняння творчості М. Вериківського з його попередниками чи сучасниками виявились одним із критеріїв оцінювання мистецьких здобутків композитора. Спершу в художній літературі і критиці композиції М. Вериківського зіставляли із зарубіжною музикою. Так, у романі «Честь» (1929) Михайло Могилянський вказав на зв'язок творів українського композитора з «німецькою експресіоністичною музикою» [8, 98]. Максим Рильський відчув «відгомони Чайковського» в опері «Наймичка», але тут же визнав важливу ознаку стилю М. Вериківського – «творчу самостійність» [9, 343]. Згодом музикознавці – Д. Гаркавенко, А. Кармазін, І. Пясковський,

Т. Романишина, Р. Скорульська – здійснили порівняльно-типологічний аналіз його композиторської творчості. З'ясовуючи міру подібності творчих індивідуальностей, автори публікацій обирали різні аспекти «митецьких паралелей», зокрема: жанрово-тематичний (М. Вериківський – М. Мусоргський), естетико-стильовий (М. Вериківський і Б. Яворський, О. Скрябін, М. Рославець, Б. Барток, О. Мессіан, М. Скорик, М. Лисенко).

Дослідники наголошують на відповідності естетико-стильових засад творчості українського композитора загальноєвропейським художнім тенденціям. Тим часом зіставлення життєдіяльності представників різних поколінь української музично-професійної школи в аспекті «митець і епоха» дозволить розкрити спільність духовно-творчих ідеалів композиторів, визначити внесок кожного з них у вітчизняну мистецьку спадщину.

Мета статті – виявити перехресні інтенції творчості М. Вериківського і М. Лисенка, а також з'ясувати роль композиторів в українському культурному процесі у складні періоди національної історії.

Об'єкт дослідження – багатогранна творча діяльність знакових постатей української музичної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття, а **предмет** – духовно-національна спорідненість М. Лисенка та М. Вериківського як чинник розвитку української композиторської школи.

Виклад основного матеріалу. У життєвих долях М. Лисенка (1842 – 1912) і М. Вериківського (1896 – 1962) багато спільного, хоч між датами народження композиторів більш як півстоліття і творча діяльність кожного розгорталась у різних суспільно-політичних умовах. М. Лисенко працював у царській Росії, а М. Вериківський в Радянському Союзі. Проте їх зближує лідерська роль в національному культурному русі, що спричиняла конфлікт із владою. Подібність художніх індивідуальностей відчутна з відгуків про них сучасників. Так, у часописі «Рада» С. Єфремов склав промовисту характеристику М. Лисенка: «Образ вічно молодої душі, що була Інтимною Силою українського руху, його вогнем і живим зв'язком, що збирала порізаних в єдиний гурт» [3, 5].

Суголосну оцінку діяльності молодшого представника вітчизняної музичної культури дав М. Грінченко: «Скрізь, де йде рух

за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найактивніший із сучасних композиторів» [4, 46].

Активна національна і громадянська позиція, гідна подиву різносторонність творчих інтересів і багатогранність діяльності М. Лисенка та М. Вериківського характеризує їх як пасіонарних особистостей. Життєві сили і творчу енергію вони спрямовували на користь всієї нації. Мультимузиканти – в одній особі композитор, хормейстер, педагог, виконавець, фольклорист, науковець – напрочуд гармонійно взаємодоповнювали різні форми діяльності. Обидва мали природну здатність прислухатись до запитів суспільної дійсності й акумулювати потужний потенціал заради досягнення високих цілей.

Подвижники української культури звершували колосальну суспільну роботу. Їх роль у національній історії велика і знакова. Перебуваючи в епіцентрі культурно-громадського життя Києва, обидва композитори доклали багато зусиль для згуртування творчої інтелігенції, для збереження і розвитку національного мистецтва. Цікаво, що в помешканнях композиторів часто збиралися однодумці. Тісна дружба поєднувала М. Старицького і М. Лисенка, М. Вериківського і М. Рильського. Співпрацюючи, вони значно збагатили золотий фонд українського музичного мистецтва.

Загалом коло спілкування композиторів – широке і різнобічне. Серед друзів і соратників є політики, вчені, артистична еліта України. Це ключові постаті національно-культурного відродження кінця XIX – початку XX століття (М. Старицький, М. Драгоманов, В. Антонович, І. Франко, О. Пчілка, Л. Українка, К. Стеценко, М. Заньковецька) та, відповідно, «розстріляного відродження» 1920-х років (П. Козицький, П. Тичина, М. Рильський, М. Хвильовий, Л. Курбас, А. Петрицький, В. Верховинець). До того ж, М. Лисенко і М. Вериківський вшановували відомих діячів національної художньої культури і поширювали в суспільстві їх творчість. У цьому вони вбачали «потужний засіб піднесення громадянської свідомості» [8, 421]. М. Лисенко заснував першу всеукраїнську організацію «Об'єднаний комітет по спорудженню пам'ятника Т.Г. Шевченку в Києві» (1906), очолив «Київський український клуб» (1908). Натомість, М. Вериківський був одним із членів Правління, а деякий час Головою правління Київської філії Музичного Товариства пам'яті М. Леонтовича (1924). Ці громадсько-мистецькі об'єднання стали флагманами українського культурного відродження, нарівні зазнавши

ідеологічного тиску. Так, Російській імперській владі видались протиурядовими організовані М. Лисенком заходи із вшанування Т. Шевченка. Як відомо, обійшлося без кримінальної справи щодо закриття «Київського українського клубу». Ідея примноження національних цінностей завдяки діяльності МТЛ не узгоджувалась з планами радянських ідеологічних структур, під тиском яких припинила існування одна із найпотужніших музично-громадських організацій 1920-х років.

У складній політичній ситуації, чужій до всього українського, обидва митці дотримувалися вираження в музиці національного духу. Художньо-світоглядна близькість композиторів простежується у влучній оцінці їх доробку в сучасних музикознавчих студіях. Так, Л. Корній відзначає, що для М. Лисенка «головною була національна визначеність його музики» та «створення індивідуального стилю з виразною національною специфікою» [6, 17]. Нараз О. Давидова називає М. Вериківського одним із «найяскравіших виразників національного художнього світобачення» [2, 71]. У композиторських зверненнях М. Лисенка і М. Вериківського певною мірою моделюється перехрестя історичних шляхів України – між Заходом і Сходом, інноваціями і традицією.

Сумірним для двох композиторів є жанрово-тематичний спектр творчості. Національна тематика переважає в композиторському доробку видатних музикантів. Лідія Корній вказує на майстерність відтворення Лисенком народного характеру та розробки історичної теми в опері «Тарас Бульба». «За розкриттям у музиці української народної сфери (тематики, образів), за використанням фольклору та його перевтіленням, творчість М. Лисенка стала надихаючим зразком для композиторів наступних поколінь, його послідовників», - відзначає дослідниця [5, 14]. З цієї точки чітко прокреслюється перспектива наступника. В композиторській творчості М. Вериківського головне місце посідає національно-історична тема.

Особливо його надихали героїчні події історичного минулого українського народу, уособлені в постатях Ярослава Мудрого (монолог), Марусі Богуславки (ораторія «Дума про дівку-бранку»), Івана Гонти і Максима Залізняка (хорова фантазія «Гайдамаки»), Петра Конашевича-Сагайдачного (симфонічна поема). Розпочавши розробляти національно-історичну тематику ще у студентські роки

(1919 – неспокійний час громадянської війни), композитор не відступав від неї до кінця життя.

Оновлення і збагачення жанрової палітри національної професійної музики значною мірою зближує М. Лисенка і М. Вериківського. Кожен із них в історії української музичної культури посідає почесне місце фундатора нових жанрів. Варто вказати, що деякі наміри М. Лисенка втілив у своїй творчості М. Вериківський. Так, в останніх листах М. Лисенко писав, що розпочав роботу над балетом. Але творцем українського балету на національній основі став М. Вериківський. Його «Пан Каньовський» (1931), написаний на сюжет народної балади, «об'єднав два зустрічні струмені – театралізація українського народного танцю та насичення фольклорними інтонаціями класичного танцю» [7, 152].

Зацікавлення М. Вериківського українською народною музикою, аранжування фольклорних мелодій у певному сенсі перегукується з діяльністю М. Лисенка. Збігів для порівнянь достатньо. Варто навести дві цитати з М. Рильського, які вказують на близькість композиторських почерків: «Лисенко перший своїми гармонізаціями, надрукованими в численних його збірках, подав самоцвіти нашого мелосу в золотій оправі тогочасної музичної думки» [9, 312]. У Михайла Вериківського поет підкреслює самобутність аранжування фольклорних мелодій: «Він прекрасний знавець пісні, а обробки українських народних пісень, що вийшли з-під його пера, завжди оригінальні й цікаві» [9, 344]. Разом з тим, зацікавлює учнівська інтенція М. Вериківського продовжити розпочату М. Лисенком гармонізацію народних мелодій. Це стосується передусім його студентської роботи, виконаної під керівництвом Б. Яворського і укладеної у збірку «10 обробок народних пісень». Молодий композитор творив, орієнтуючись на новітні тенденції музичного мистецтва, але це не виключає символічного нагадування 12 десятків лисенківських хорових обробок.

Загалом, хорова творчість і робота з хоровими колективами – це особливий вид мистецької творчості, який поєднує українських композиторів різних генерацій. Багато спільного між М. Лисенком і М. Вериківським у їх ставленні до національної традиції багатоголосного співу. По-перше, творчому доробку композиторів властиве жанрове розмаїття хорової музики – від мініатюри до крупної форми. Кожен із них започаткував новий хоровий жанр: М. Лисенко –

кантату («Б'ють пороги»), М. Вериківський – ораторію («Дума про дівку-бранку»).

Окремо слід сказати про їх роль у розвитку хорової справи в Україні, яка здобула великий резонанс серед громадськості. Керувати хором майбутні композитори почали ще в юності – М. Лисенко працював із студентами Харківського університету, М. Вериківський – з учнями Кременецького комерційного училища. Відомо, що М. Лисенко у 90-х роках ХІХ століття, організувавши хор із учасників «Літературно-артистичного товариства», здійснив з ним концертні подорожі містами України, популяризуючи національну музику. Лисенківські починання гідно продовжили К. Стеценко, О. Кошиць. Від них естафету перейняв М. Вериківський. Він працював з аматорськими колективами на периферії, був керівником хору-студії при товаристві ім. М. Леонтовича. Пропагуючи хорове виконавство серед широких мас, М. Вериківський вже у 20-ті роки удостоївся того, щоб його ім'я почесно присвоювали собі співочі колективи, зокрема Остерський хор ім. М. Вериківського (1921) [1, 134].

Михайло Іванович дбав про розвиток професійного хорового виконавства. Він став одним із засновників хормейстерської освіти в Україні. Його багатолітня педагогічна діяльність на факультеті хорового диригування Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського (1935, 1955 - 1960 – завідувач кафедри хорового диригування) переконливо свідчить про цілеспрямовану й системну фахову підготовку майбутніх керівників співочих колективів. Серед його учнів – відомі хорові диригенти Михайло Антків, Євген Мариківський, Валентин Мальцев, Микола Щоголь.

Варто згадати, що М. Вериківський, як і М. Лисенко, ініціював відкриття музично-освітніх закладів. Двох композиторів споріднює діяльність із розвитку в Україні музичного професіоналізму. Про спільність їх музично-педагогічних поглядів свідчить викладання М. Вериківського в музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка (1922 – 1928), утвореному на базі лисенківської музично-драматичної школи. Крім того, в буремні роки національно-культурного будівництва М. Вериківський брав активну участь у відкритті Київської народної консерваторії (1919), викладав на Педагогічних курсах ім. Б. Грінченка.

Порівнюючи творчі досягнення видатних діячів української музичної культури, виявляємо центральну вісь, яка пролягає між

М. Лисенком і М. Вериківським. Ідеться про звернення до української класичної поезії – Л. Українки, І. Франка, В. Самійленка, Олександра Олеся, та передусім – про композиторське осягнення творчості Т. Шевченка. Цікаво, що зв'язок із Кобзарем для обох українських музик мав національно-ментальний і творчий виміри. Багато наукових студій (Л. Корній, О. Козаренко та ін.) присвячені з'ясуванню подібності психологічних натур Т. Шевченка і М. Лисенка. М. Вериківський продовжує цю лінію розвитку національної духовності.

Музична інтерпретація шевченківських образів і тем для обох композиторів мала не епізодичний, а перманентний характер. Як відомо, М. Лисенку належить роль зачинателя музичної шевченкіани (солоспіви, кантати, хори). М. Вериківський значно розширив жанрово-стильовий горизонт музичного прочитання шевченківських текстів: опери «Наймичка» і «Сотник», хорова фантазія «Гайдамаки», поема для баса в супроводі симфонічного оркестру «Чернець». На думку М. Рильського, ці твори М. Вериківського засвідчують «чудесне обрамлення шевченківського тексту, зроблене впевненою рукою майстра і продиктоване глибоким розумінням поета і епохи» [9, 344].

Отже, подібність життєтворчих принципів композиторів не стримувала пошуку різних форм самовираження, що підтверджує своєрідність і неповторність художніх результатів. Тут мимоволі постає питання авторського стилю як поєднання суб'єктивно-об'єктивних факторів – таланту і художніх тенденцій епохи. М. Лисенко у своїй музиці послідовно розвивав засадничі принципи романтизму XIX століття. Тим часом, творчу уяву М. Вериківського полонили ідейно-художні шукання доби модернізму. Суголосні за ідейними принципами, вони зумовили самостійність і новизну композиторських рішень. Типологічні порівняння цікаві тим, що надають можливість увиразнити індивідуальний профіль митця, пізнати його духовний світ і висвітлити самотній авторський стиль.

Зв'язок між різними поколіннями української інтелігенції демонструють твори меморіального змісту М. Вериківського. Він написав композиції присвячені Миколі Віталійовичу – «Реквієм світлій пам'яті М. Лисенка» на сл. М. Вороного (1922), а у співавторстві з П. Козицьким кантату «Микола Лисенко» на сл. М. Рильського (1942). В національній композиторській практиці жанр музики *in memoriam* започаткував М. Лисенко.

Висновки. Творчість М. Лисенка і М. Вериківського – це ланки одного ланцюга, природної еволюції української композиторської школи, що у періоди суспільних потрясінь і трагедій зуміла розвинути матрицю національної музичної культури та розширити її жанрово-стильові обрії. Незважаючи на те, що митці жили і діяли в різні епохи, спільною для них була національно-громадянська позиція, втілена у багатьох творчих іпостасях. Для нащадків відомі українські композитори стали прикладом самопожертви, соборності, солідарності.

Перспективи дослідження теми вбачаються у вивченні духовно-творчої спадкоємності між представниками різних генерацій української академічної композиторської школи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бугаєва О.В. Архівна спадщина Музичного товариства ім. М.Д. Леонтовича. Київ: НБУВ, 2011. 388 с.
2. Давидова О. Михайло Вериківський: пошук шляху. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 112. С. 66–72.
3. Єфремов С. Інтимна сила. *Рада*. 1912. 29 жовтня. С. 5–6.
4. Камінська К.С., Бенера В.Є. Творчість Михайла Вериківського в контексті сучасних наукових досліджень. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. Хмельницький: ХГПА, 2014. Вип. 3. С. 46–52.
5. Корній Л.П. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю. *Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2012. №2 (15). С. 11–18.
6. Корній Л.П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2014. №1 (22). С. 15–25.
7. Мерлянова О.А. Вплив народного танцю на розвиток національного балету першої половини ХХ ст. *Гілея*. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 56 (№1). С. 150–154.
8. Могилянський М. Честь. Вбивство. Вибране. Київ: ВЦ «Академія», 2015. 208 с.
9. Рильський М.Т. Мистецтвознавчі статті. Зібрання творів : у 20 т. Т.15. Київ: Наук. думка, 1986. 544 с.
10. Скорульська Р.М. Лисенко і М. Вериківський. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 1996. С. 69–72.
11. Щурова Н.С. Михайло Вериківський. Київ: Музична Україна, 1972. 52 с.

References:

1. Buhaiieva, O. V. (2011). *Arkhyivna spadshchyna Muzychnoho tovarystva im. M.D. Leontovycha*. Kyiv: NBUV [in Ukrainian].

2. Davydova, O. (2014). Mykhailo Verykivskyi: poshuk shliakhu. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 112, 66-72 [in Ukrainian].
3. Yefremov, S. (1912). Intymna syła. *Rada*, 29/10. 5-6 [in Ukrainian].
4. Kaminska, K.S., Benera, V.E. (2014). Tvorchist Mykhaila Verykivskoho v konteksti suchasnykh naukovykh doslidzhen. *Aktualni problemy mystetskoï pedahohiky*, 3, 46-52 [in Ukrainian].
5. Kornii, L.P. (2012). Mykola Lysenko yak tvorets ukraïnskoï natsionalnoi modeli romantychnoho styliu. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho*, 2 (15), 11-18 [in Ukrainian].
6. Kornii, L.P. (2014). Taras Shevchenko i Mykola Lysenko: natsiokulturni ta muzychno-stylovi refleksii. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho*, 1 (22), 15-25 [in Ukrainian].
7. Merlianova, O.A. (2012). Vplyv narodnoho tantsiu na rozvytok natsionalnoho baletu pershoi polovyny 20 st. *Hileia*, 56 (1). 150-154 [in Ukrainian].
8. Mohylianskyi, M. (2015). Chest. Vbyvstvo. Vybrane. Kyiv: «Akademiia» [in Ukrainian].
9. Rylskyi, M.T. (1986). Mystetstvoznachchi statii. Zibrannia tvoriv : u 20 t. T.15. Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].
10. Skorulska, R.M. (1996). Lysenko i M. Verykivskyi. Mykhailo Ivanovych Verykivskyi: pohliad z 90-kh., 69-72 [in Ukrainian].
11. Shchurova, N.S. (1972). Mykhailo Verykivskyi. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

UDC 782 (477)+78.03

DOI 10.33287/222233

Куриляк Ірина Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри оркестрового диригування,
хорового та оперно-симфонічного диригування
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка
тел. (097) 218 - 42 - 85
e-mail: doris.irena@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5951-8208>

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРІ «АЛКІД» Д. БОРТНЯНСЬКОГО

Метою статті є обґрунтування національно-естетичних детермінант процесу стильової еволюції драматургічних функцій хору в італійських операх, написаних українськими композиторами доби класицизму. Матеріалом дослідження обрана опера «Алкід» Дмитра Бортнянського. Методи дослідження. У розкритті представленої

проблематики було використано такі методи: історико-культурологічний – для окреслення умов існування та функціонування хорового сегменту в ранній українській опері; науково-теоретичний – для розгляду наукових джерел присвячених розгляду даного питання; структурно-системний – для всебічного аналізу хорового компонента в опері «Алкід»; музикознавчий, що застосовується у жанрово-стильовому аналізі хорових сцен в опері; аналітичний – для окреслення функційної складової хору у драматургії музичної побудови; метод типологізації – для обґрунтування основних понять у результатах й відповідних висновках. **Наукова новизна.** У запропонованій статті вперше здійснено цілісне дослідження стильової еволюції драматургічних функцій хору в опері «Алкід» Д. Бортнянського. **Висновки.** Вивчено етап виникнення жанру опери у творчості українських композиторів доби класицизму М. Березовського та Д. Бортнянського. Вказано на вплив спеціальної музичної підготовки, здобутої в Італії під керівництвом видатних педагогів, що дозволило обом українським митцям опанувати таємниці італійської опери і створити власні самобутні композиції в оперному жанрі. Доведено переломлення традицій української духовної музики, що проявилось у хорових номерах опери «Алкід» Д. Бортнянського. Зроблено висновок, що на прикладі опери «Алкід» можна спостерігати цікавий симбіоз головних здобутків європейської опери та адаптування традицій української духовної музики, передусім у жанрі хорового концерту.

Ключові слова: Дмитро Бортнянський, опера, оперна драматургія, «Алкід», хор.

Kurylyak Iryna, Phd in History of Art, Associate Professor of the Department of orchestral conducting, choral and opera-symphonic conducting Mykola Lysenko Lviv National music academy

Dramatic functions of the choir in the opera „Alcide” by D. Bortniansky

The purpose of this article is to substantiate the national-aesthetic determinants of the process of stylistic evolution of the dramatic functions of the chorus in Italian operas written by Ukrainian composers of the era of classicism. The opera „Alcide” by Dmytro Bortnyansky was chosen as the research material. **Methods.** In the research process, the following methods were used to reveal the presented problems: historical and cultural – to outline the conditions of existence and functioning of the choral segment in

early Ukrainian opera; scientific-theoretical – for consideration of scientific sources dedicated to consideration of this issue; structural-systemic – for a comprehensive analysis of the choral component in the opera „Alcide”; musicologist, used in the genre-style analysis of choral scenes in operas; analytical – to outline the functional component of the choir in the dramaturgy of the musical construction; the method of typology – to justify the main concepts in the results and corresponding conclusions. **Scientific novelty.** In the proposed paper, for the first time, a holistic study of the stylistic evolution of the dramatic functions of the chorus in the opera „Alcide” by Dmytro Bortnyansky was done. **Conclusions.** The stage of the emergence of the opera genre in the works of Ukrainian composers of the classicism era, Maksym Berezovsky and Dmytro Bortnyansky, was studied. The influence of special musical training obtained in Italy under the leadership of outstanding teachers was indicated, which allowed both Ukrainian artists to master the secrets of Italian opera and create their own original compositions in the opera genre. The breaking of the traditions of Ukrainian spiritual music, which was manifested in the choral numbers of the opera „Alcide” by Dmytro Bortnyansky, is proven. It was concluded that the example of the opera „Alcide” shows an interesting symbiosis of the main achievements of European opera and the adaptation of the traditions of Ukrainian spiritual music, primarily in the genre of the choral concert.

The key words: Dmytro Bortnyansky, opera, opera drama, „Alcide”, choir.

Постановка проблеми. Українське хорове мистецтво упродовж тисячолітнього відрізка від появи, витворило складний комплекс виразових засобів, традиційної тематики, відповідно й естетики. З огляду на це у середині ХІХ століття хорова національна культура була достатньо професійно розвиненою, тому органічно знайшла власне відображення в жанрі української опери. Однак в перших оперних творах, написаних українськими композиторами у другій половині ХVІІІ століття, більшою мірою втілювалися європейські традиції, що позначилося у жанровому наслідуванні, запозиченні сюжетів, принципів формотворення тощо, тоді як хоровий компонент було відтиснено на другий план. Такі зразки знаходимо у творчості Д. Березовського («Демофонт») і Д. Бортнянського («Алکید», «Креонт» та ін.).

Аналіз драматургічного навантаження, що несе хор в операх українських композиторів доби класицизму, дозволяє глибше

осмислити процес синтезу національних та європейських традицій та усвідомити значення цього синтезу для подальшого формування феномену української опери. Це важливе питання стосовно оперної творчості українських композиторів доби класицизму у дослідницькій літературі дотепер не порушувалося, що визначає **актуальність** обраної теми.

Аналіз сучасних публікацій. Значний обсяг публікацій, наукових праць, в яких різносторонньо розглядається коло проблем, пов'язаних із драматургічними функціями хору в українському мистецтві, свідчить про широкі можливості осмислення вказаного компонента в опері. У своїх працях науковці користуються аналітичним, теоретичним, історіографічним та порівняльним методами дослідження. Особливий інтерес з огляду на ракурс дослідження становлять мистецтвознавчі праці О. Батовської «Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII – XVIII ст.» [1], Л. Божко «Оперна творчість Дмитра Бортнянського» [2], С. Лісецького «Вивчення оперної творчості Дмитра Бортнянського в курсі „Українська музика”» [3] та ін.

Метою дослідження є обґрунтування національно-естетичних детермінант процесу стильової еволюції драматургічних функцій хору в опері «Алкід» Дмитра Бортнянського.

Об'єкт дослідження – італійські опери, написані українськими композиторами доби класицизму, а **предмет** – драматургічні особливості хорових сцен у цих операх.

Основний матеріал. Розглядаючи виникнення опери в Україні не можна залишити поза увагою оперні артефакти М. Березовського та Д. Бортнянського. Перебування цих композиторів в Італії, опанування знаннями з теорії музики, поліфонії, гармонії, музичної форми дозволяє українським митцям створити самобутні композиції в оперному жанрі. Їх поява датується саме в той період, коли з'являються опери Х.В. Глюка, перші опери В.А. Моцарта та Д. Чімарози та ін. Відповідно можемо зробити припущення про певну суголосність культурно-історичних процесів двох культур. Водночас оперні зразки М. Березовського, Д. Бортнянського створені під впливом італійської опери *seria*, що проявляється у «зверненні до міфологічного сюжету, використанні вокальної культури *bel canto*, блискучої віртуозної техніки» [2, 4].

Однак, оперні зразки цих композиторів, окрім потужного впливу західноєвропейських традицій, демонструють також зв'язки з українською національною культурою. Насамперед, це стосується елементів музичної мови в операх Д. Бортнянського.

Поєднавши здобутки італійського музично-театрального мистецтва та привнісши національно забарвлені елементи у музичну мову, Д. Бортнянський створив цікаві оригінальні композиції в оперному жанрі. Відтак, й сьогодні спостерігається активний інтерес до вивчення спадщини композитора не лише як творця духовної музики, а й митця, що вніс важливу нішу у розвиток оперного жанру української культури.

В операх Д. Бортнянського наслідування традицій опери *seria* проявилось на багатьох рівнях музичної драматургії. У всіх трьох операх італійського періоду, – «Креонт» (1776), «Алкід» та «Квінт Фабій» (1778) відзначаємо звернення до історико-міфологічних та легендарних сюжетів, де «основою драматургічного конфлікту <...> стають не любовні переживання, а вище почуття громадського обов'язку героїв» [2, 4].

Зауважимо, що переосмислення складових лібрето в сторону глибшого усвідомлення моралізаторського змісту стає прерогативою більш пізнього етапу розвитку опери *seria*.

Тривалий процес розвитку італійської опери різними етапами, упродовж яких відбувалося збагачення новими виразовими елементами, сприяло розвитку музично-драматичного дійства, де вперше «...в історії опери музика зайняла центральне положення, організовуючи всі інші компоненти музично-театральної вистави і визначаючи художній стиль опери *seria* як мистецтва виключно гармонійного» [4, 7].

Флоренція стала містом, яке подарувало світові перші зразки оперного мистецтва. Я. Пері, Дж. Каччині, звертаючись до античної тематики, наслідували ідеї давньогрецької трагедії. Це своєю чергою вплинуло і на співвідношення її компонентів. Так, в опері «Евридика» Я. Пері (1600) «...відтворюючи приклад з античної трагедії, композитор ввів до своєї опери хор, який виконував не лише функцію обрамлення дії, але й був учасником музично-драматичного акту» [1, 16].

Іншим центром розвитку італійської опери стала римська школа, наскрізь просякнута релігійним змістом, моралізаторською

тематикою. Особливим досягненням римських композиторів, зокрема С. Ланді, Л. Вітторі та інших, стало те, що вони «...зуміли досягнути більшої єдності і цілісності оперної композиції, хори і ансамблі вони поєднували з новими формами сольного співу – аріозо і аріями...» [1, 17]. Центральною фігурою римської школи стала постать К. Монтеверді. Його перші опери «Орфей» та «Аріадна» демонструють новий шлях розвитку оперної драматургії. Акцентуючи увагу на розкритті внутрішнього світу героїв, композитор значну роль відводив і хоровому компоненту, який підкреслював особливо важливі моменти драми.

Подальшим яскравим осередком розвитку італійської опери стає Неаполь. Саме в цій оперній школі, що представлена творами А. Скарлатті, Л. Лео, Л. Вінчі та інших, італійське мистецтво прекрасного співу *bel canto* досягає свого кульмінаційного втілення. Це своєю чергою призводить до того, що у драматургічній побудові композиції завдяки культу співака, домінуюче значення отримують різні види арій. Демонстрація вокальної техніки, водночас, відсутність глибинного зв'язку між драматургією, музикою та текстом, досить часто перетворювали оперу на так званий «концерт в костюмах». Цим пояснюються випадки повної відмови від хору та балету в окремих оперних зразках цього періоду. Хоч варто зауважити й те, що хор переважно був присутнім, виконуючи другорядні функції, суттєво не впливаючи на сюжетний перебіг.

Італійські композитори середини XVIII ст. (Н. Йомеллі, Т. Траєтта, Б. Галуппі та ін.) щораз частіше критикували оперу *seria*. У їхніх поглядах та нововведеннях чільне місце мав посісти хор як учасник динамічних сцен наскрізного розгортання. Однак, ці прагнення не дали радикальних результатів, вони здебільшого створили швидше передбачення та ґрунт для подальшої оперної реформи. Важливе місце у реформуванні опери *seria* належить лібретисту П'єтро Метастазіо. Літератор, віршотворець, музикант за своїм покликанням та професією, він створив основи оперних зразків, до яких зверталася переважна більшість європейських композиторів цього періоду. Його обдарування виявилось в умінні дуже майстерно будувати сюжет, плавно переплітаючи нитки складної інтриги та надаючи образам міфологічних чи античних героїв «чуттєві» людські риси, поетична одухотвореність тексту в монологах, свобода і витонченість діалогу робили його лібрето своєрідним твором

літературного мистецтва. Нове бачення оперної вистави здебільшого стосувалося естетичного наповнення, натомість все ж пріоритетне та домінуюче значення отримувала партія соліста, а хори та ансамблі залишалися в більшості драматургічно доповнювальними елементами, що не впливали на протікання сюжетної лінії.

У 1779 році до одного з лібрето П. Метастазіо звернувся і Д. Бортнянський. Зацікавлення античним міфом вилилося у створення одного з найяскравіших творів цього періоду – опери «Алкід». Тематика твору, емоційний тонус музики, виразні у вокальному плані партії солістів вказують на суголосність із операми *seria*. Однак, окрім потужних впливів італійських традицій можемо говорити про індивідуальність стилю Д. Бортнянського. Композитор, який з дитинства виховувався на традиціях хорового співу, не зміг залишити без належної уваги цей компонент. Хор стає невід'ємною складовою усіх трьох дій опери.

Відтак, стає актуальним визначення ролі хору у драматургії опери «Алкід», при тім слід зазначити спільні моменти його трактування в стилістиці раннього європейського класицизму, координатах опери *seria* та, власне, нововведень самого Д. Бортнянського.

Хор в опері є уособленням персонажів вищих сил – геніїв, німф, злих духів. Його значення у розгортанні сюжетної лінії композиції залежить від образу, який він демонструє.

Протягом усіх трьох дій хор з'являється обов'язково наприкінці кожної з них, засвідчуючи або коментуючи вчинки та вагання головного героя. Спокуси, принади, боротьба з «темними силами» постійно наповнюють внутрішній світ Алкіда і хор якнайтонше підкреслює цю лінію емоційного розгортання. Підкреслимо, що поява хору в кожній дії стає певним підсумком емоційного згустку подій та спілкування, що відбувалися з головним героєм протягом конкретного часового проміжку. Перша дія, що демонструє «нерішучість Алкіда, активність Фроніма, лірико-пасторальні настрої Едоніни» [3, 80], пронизана душевною щирістю, теплотою людських почуттів. Музична мова витримана переважно у світлих мажорних фарбах. Поява Едоніни, її речитативи та арії відкривають головному герою світ спокуси, насолоди, підсумком яких стає фінальний хор геніїв та німф з I дії «Вас життєве манить море». Продовжуючи емоційну лінію Едоніни звучить хор, наповнений лірико-пасторальним настроєм. Його функція в даному розділі пов'язана із створенням святкової

атмосфери, відтворенні образу, який пропонує йому кохана. Метрична тридольність, підкреслена характерними інтонаційно-ритмічними зворотами (закінчення фраз низхідними секундовими зворотами рівними тривалостями, що підсилюються, водночас паузою на третій долі, інтонації терцового оспівування) вносить у загальний характер звучання риси галантності й танцювальності.

Щодо мелодизму хорових партій зазначимо, що їх інтонаційні лінії побудовані переважно на загальноновживаних формах руху (елементи гамоподібності, або ж ходи по звуках головних тризвуків). Простота викладу інтонаційної лінії доповнюється прозорою гомофонно-гармонічною вертикаллю. Попри загальноприйняті європейські засоби музичного розгортання, що логічно вписуються в естетику раннього класицизму, варто підкреслити суто національні елементи, які простежуються в окремих епізодах музичного розгортання. Так, у другому реченні першої частини терцова втора верхніх голосів, разом з остинатністю тенорового голосу нагадують спосіб кантового викладу, що доповнений кварто-гострими вкрапленнями басового голосу. У репризній третій частині хору (на словах «Нам життя несе із ранку») зустрічається подібний момент. Гнучка мелодична лінія жіночих голосів, що рухаються, переважно, в терцію (за винятком окремих фрагментів, в яких гармонія призводить до кварто-секстових сполучень), висхідні секстові ходи демонструють близькість до української пісенно-інтонаційної сфери. Поряд з тим, у середній частині, яка починається зі слів «Хай вас почесні не сліплять», відчувається зовсім інша інтонаційна сфера. Камерність у використанні засобів музичної виразності (сольне виконання сопрано, прозорий оркестровий супровід струнних) створюють тло для розгортання примхливо-вишуканої мелодичної лінії. Вокальні прикраси (у вигляді форшлагів), ювелірні оспівування дрібними тривалостями вказують на відповідність традиціям *bel canto*.

За подібним принципом побудований і хор з II дії «Душі славнії...». Рондоподібна форма номера призводить до чергування рефрену у виконанні всього хору та епізодів у дуєтному або сольному виконанні. Такі сольні фрагменти щораз отримують більше інтонаційне та ритмічне наповнення. Збагачення інтонаційної лінії різноманітними стрибками (на дециму, характерні інтервали), примхлива ритміка, підсилена м'якими ладогармонічними відтінками (часті відхилення у близькі тональності) знову ж вказують про впливи

італійської традиції прекрасного співу. Зазначимо, що роль цього хору у драматургії цієї дії полягає у передачі нової образної сфери. Аретей, що з'являється на її початку, відкриває головному герою світ добротності та героїчних подвигів. Поява хору, рефрен якого будується на широкому розташуванні акордової вертикалі у розміреному темпі, створює атмосферу особливої вагомості, переможності, водночас, накреслюючи шлях, який пророчить йому напівбогиня подвигів та добротності.

Проаналізовані два хори логічно вписуються в естетику опери seria, оскільки попри нові композиторські знахідки щодо способу музичного викладу, вони все ж залишаються вставними номерами, кардинально не впливаючи на особливий перебіг сюжетного розгортання. Натомість, фінальний хор з II дії «Дише вогонь...» є певною мірою новаторським щаблем використання хорового компоненту у драматургії дії. Цей та наступний номер («Танець фурій») стають драматичною кульмінацією всієї опери. Насичено-емоційний тип розвитку дії, динамізм її розгортання, дуєтні взаємини хору та соліста, образна сфера мимоволі викликають асоціації з II дією опери Х.Ф. Глюка «Орфей». Будучи фактично першою реформаторською оперою, створеною 1762 року, Глюк, окрім ряду видозмін, намагався зробити хор не лише обов'язковим компонентом оперної вистави, а, насамперед, надати йому роль активного учасника драматургії дії. Зразком чого є згадана сцена наскрізного розгортання з опери «Орфей», побудована за принципом діалогу. Композитор тонко підкреслює кожен образно-емоційну сферу відповідними засобами музичної виразності. Подібний принцип використання хорового компоненту та насичення його характерними засобами виразності спостерігаємо у Д. Бортнянського. Хор і танець фурій стають ключовим моментом сюжетного розгортання опери. Залишаючись на умовному перетині двох світів, головний герой проводить боротьбу із темними силами, зрештою перемагаючи їх. Фінальна сцена складається фактично з трьох частин, не зважаючи на умовний номерний поділ. Перша – хоровий номер, друга – сольні репліки Алкіда і третя – танець фурій. Слід відзначити, що оркестровий вступ і поява хору відразу вносить образний контраст до пасторально-світлих емоційних барв, що попередньо панували. Вся сцена пронизана драматичною напругою, чому сприяє насичення супроводу різноманітними фігураційними проведеннями,

лаконічними та гостро-ритмічними зворотами (пунктирний ритм, тріолі і т.д.). Вступ хору (за рахунок акордового викладу у тісному розташуванні) створює враження емоційного моноліту, який відтворює таємничо-заворожену атмосферу. Створення ефекту примарності, злободенності відбувається також за рахунок дисонуючих гармонічних барв. Протягом усього номеру хорової фактура будується на септакордових вертикалях. Особливого колориту звучанню надають фарби зменшених гармоній, що досить часто призводять до різноманітних ладових відхилень. Характерною особливістю викладу стає і те, що дисонантні гармонії зустрічаються не фрагментарно, а на них цементується уся гармонічна канва цілих фраз, отримуючи лише в їх кінці тональне розв'язання. Згусток зменшених гармоній призводить до ефектної кульмінації на словах «палає, вирує докола!». Октавний унісон трьох партій, що будується на ляментозній інтонації низхідної малої секунди, при максимальній динаміці створює враження емоційної напруги, що досягає своєї вершини у кінці фрази.

Наскрізність цього номера пов'язана із подальшою появою Алкіда, який намагається вгамувати примар. Рішучість його прагнень підкреслюється виразною мелодичною лінією вокальної партії. Про це свідчить наповненість її стрибками на широкі (ч. 8), характерні (зб. 4) інтервали, вживання вишукано-ювелірних прикрас (форшлагів). Натомість, супровід, у якому спостерігаємо розрідження фактури, наповнення його ритмічними фігураціями, символізує образи примар та злих сил, що поступово видозмінюють своє образне навантаження. Відбувається певна компенсація хорового компонента оркестровим заповненням.

Таким чином, хоровий компонент в даній сцені стає однією із важливих складових драматургічного розгортання дійства. Тематичне насичення хору та оркестру, динамізм розгортання, наскрізність викладу (з включенням солюючої партії головного героя), драматизм образної сфери надають цій сцені значення ключового та кульмінаційного моменту в перебігу не лише II дії, а й опери загалом.

Підсумком розвитку сюжетної лінії опери є третя, найменша за обсягом дія. Хор, що з'являється на початку і в її кінці, створює враження символічної арки, що обрамлює тематичний розвиток дійства. Так, перший хор «Йди, Алкіде...», що наповнений світлим, піднесено-святковим настроєм, запрошує Алкіда увійти у храм «де

славетні і мужні герої». Його значення та роль полягає у відтворенні атмосфери перемоги, доброчесності, на яку заслужив герой після попередньої драматичної боротьби. Нова образна сфера цілком вписується в естетику раннього класицизму. Про що свідчить «святковий, мажорно-світлий тонус музики, ясність і простота виразових засобів, краса і одухотвореність музичних образів, витонченість і завершеність форми» [2, 6].

Водночас, як і в хорі з I дії, тут також виявляються особливості стилю композитора, що ведуть свої паростки з народнопісенних традицій. Зразком наведеного може слугувати початок хорового викладу, де струнка гармонічна вертикаль крайніх фраз першої частини співставляється із серединою, позначеною більшою мелодичною виразністю. Відсутність басового голосу, гомофонно-гармонічний тип викладу, середній регістр проведення надають фразі більшої камерності звучання. Відтак, таке співставлення крайніх розділів та середини сприймається як чергування розділів *tutti* та *solò*, що надалі стане прикметною особливістю хорових концертів Д. Бортнянського.

Заключний хор «Душі добрі, цурайтесь зарання насолод» виконує роль піднесеного фіналу. Закладений пунктирний ритм у помірному темпі, що підкреслюється контрастною динамікою, створює враження неспішної ходи. Акордовий виклад, глибина звучання *Es-dur*, загально пануючий святковий настрій надають цьому номеру рис гімнічності. Даний номер слугує фінальною крапкою в опері, також виконує роль сюжетно-образного епілогу. У цій частині оперної форми хору належить функція висловлення ключової думки, яка полягає у виголошенні морально-етичних заповідей поведінки особистості зі «світлою та доброю душею». І саме такий шлях обирає головний герой, пройшовши через спокуси та боротьбу, опинившись на шляху доброчесності і Слави.

В музичному плані переважає ясність музичного викладу, логічність функцій на визначеність гармонічної мови, виваженість та стрункність будови форми. Особливо цікавим моментом музичного розгортання стає фраза «Душі добрі, цурайтесь зарання» із середньої частини. Дуетний виклад середніх голосів (альта та тенора) отримує цікаве поліфонічне оздоблення. Самостійний інтонаційний та ритмічний розвиток кожної мелодичної лінії нагадує вишукане, ажурне плетиво голосів, близьких за тембральною окрасою.

Підводячи підсумки, зазначимо, що хоровий компонент в опері «Алкід» Д. Бортнянського відіграє важливе значення у драматургічній будові композиції. Про це свідчить те, що кожна дія отримує фінальне, а в III дії і початкове хорове обрамлення. У цих номерах хор є виявом волі так званих вищих сил. Він, подібно як і в античній трагедії, висловлює думку богів, – контролюючи, коментуючи вчинки головного героя, даючи поради щодо його подальших кроків. Водночас, хор щоразу демонструє нові образні сфери й інших дійових осіб. Так, хор з I дії «Вас життєве манить море» є виявом спокусливого світу Едоніни, натомість хор з II дії «Душі славні...» підкреслює образ доброчесності напівбогині Аретеї. Відтворити образний світ кожної з героїнь композитору вдається завдяки характерним засобам музичної виразності, які на рівні лейтобразів та лейтінтонацій переходять із сольних партій у хорові номери. Значення хору в окремих моментах відповідає драматургічним канонам опери seria. Зокрема, міфологічна тематика, яка є притаманною ознакою даного жанру, сприяє тому, що одну з пріоритетних ліній розвитку сюжету займає громадська позиція. Хору належить роль виголошення морально-етичних норм, до яких прагне, а з часом і приходить головний герой. Свідченням наведеного стають хорові номери з III дії. Останній хор «Душі добрі...», завдяки пануючому святково-гімнічному типу висловлення, відповідному характеру музичного розгортання, стає фінальним акордом у звучанні всієї опери.

Ознаки опери seria прослідковуються не лише на рівні тематико-сюжетної лінії, а й у викладі музичного матеріалу. В окремих хорових фрагментах, особливо у середніх частинах форми, що відповідно позначені більшою камерністю (зокрема solo сопрано з хору I дії, або ж епізод з хору «Душі славні» з II дії), відзначаємо наслідування культури *bel canto*. Це виявляється у насиченні вокальних ліній прикрасами (форшлагами), оздобленні вишуканими фігураціями, примхливою ритмікою, стрибками на широкі інтервали. З іншої сторони, у викладі музичного матеріалу, відзначаємо і близькість до українських народно-пісенних традицій. Свідченням чого стають фрагменти з використанням терцової втори жіночих голосів, зразки фактури, що близька до кантового викладу, застосування унісону в кінці фраз, а також при самотійних проведеннях.

Висновки. Попри певне наслідування традицій опери seria, відзначаємо і прагнення композитора до нових пошуків у сфері

драматургічного навантаження хорового компоненту. Ці тенденції співмірні з реформаторськими ідеями Х.В. Глюка. Зростання тематичного навантаження, динамізм сюжетного розгортання, емоційність та драматизм музичного викладу призводять до того, що хор у кінці II дії стає самостійною дійовою особою. Поява головного героя, його діалогічні звернення до хору, сприяють тому, що номер перетворюється на розгорнуту сцену з наскрізним розвитком.

Таким чином, хоровий компонент в опері стає важливою складовою драматургії театральної вистави, в залежності від сюжетного перебігу, демонструючи різне тематичне та функційне його навантаження. В опері «Алкід» Д. Бортнянського можна спостерігати цікавий симбіоз головних здобутків європейської опери та адаптування традицій української духовної музики, передусім у жанрі хорового концерту.

Перспективи подальшого дослідження означеної тематики полягають у вивченні хорового компоненту в оперній творчості українських композиторів доби класицизму, в аспекті впливів української професійної музичної культури XVII – XVIII століть, із домінуючою в ній традицією хорового співу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Батовська О.М. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII – XVIII ст. : навч. посіб. для студ. муз. вузів, спеціалізація «Хорове диригування». Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 168 с.
2. Божко Л. Оперна творчість Дмитра Бортнянського: методичні записки. Львів, 2004. 28 с.
3. Лісецький С.Й. Вивчення оперної творчості Дмитра Бортнянського в курсі «Українська музика». *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова* : зб. наук. праць. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2006. Вип. 3 (8). С. 79–83.
4. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Нариси з історії українського мистецтва другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Мистецтво, 1989. 209 с.
5. Сусидко И.П. Опера seria: генезис и поэтика жанра : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Москва, 2000. 40 с.

References:

1. Batovska, O.M. (2010). Choral component in the operas of Western European composers of the 17th – 18th centuries : education manual for students music universities, specialization „Choir Conducting”. Kharkiv : Vyd-vo Brovin O.V. [in Ukrainian].

2. Bozhko, L. (2004). Opera work of Dmytro Bortnyanskyi: methodical notes. Lviv [in Ukrainian].
3. Lisetsky, S.Y. (2006). Study of Dmytro Bortnyanskyi's opera work in the course „Ukrainian music”. *Naukovy chasopys Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 14, vol. 3 (8), 79–83 [in Ukrainian].
4. Lobanovsky, B.B., Govdya, P.I. (1989). Essays on the history of Ukrainian art of the second half of the 19th – beginning of the 20th century. Kyiv: Art [in Ukrainian].
5. Susidko, I.P. (2000). Opera seria: the genesis and poetics of the genre: author. dis. ... doc. art history. Moscow [in Russian].

UDC 78.087.2

DOI 10.33287/222234

Varakuta Maryna,
PhD in Arts, Docent,
Professor of the History and Theory of Music chair,
Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka
 tel. (097) 998 - 78 - 99
 e-mail: amilomarina@i.ua
<https://orcid.org/0000-0003-0863-8829>

Votintseva Maryna,
Ph.D. in Phylology, Docent,
Associate Professor at The Department of
Translation and Linguistic Preparation of Foreigners,
Oles Honchar Dnipro National University
 tel. (066) 400 - 38 - 42
 e-mail: votis@ua.fm
<https://orcid.org/0000-0001-6947-8553>

**COMPOSITIONAL PECULIARITIES
 OF CONCERTO GROSSO IN THE CREATIVE WORKS
 BY A. GAYDENKO**

The purpose of the work. The article examines the question of the revival of the *concerto grosso* in the music of the 20th century. This process obtained specific individual peculiarities in musical cultures of different nations, including the Ukrainian one. The work is mainly focused on the identification of the compositional peculiarities of the concerto grosso genre in the creative works of A. Gaydenko, a Ukrainian contemporary composer. **The methodology** of the research is a comprehensive approach to the study

of the mentioned phenomenon, which is based on the reference to the historical and analytical methods. The historical method allows to determine what has changed and what has remained during the process of the old genre revival in modern music, whereas the analytical one gives a ground to the studying of the compositional peculiarities of the given musical work, chosen as material for the study. **The scientific novelty** of the work is defined by the reference to the creative works of the Ukrainian contemporary composer, whose music is known for concert performances and has hardly been examined. The analysis of the Concerto grosso by A. Gaydenko has revealed, that in his interpretation of the old European genre, an emergence of the distinct national peculiarities can be observed. These naturally go with compositional peculiarities of the prototype, what specifies modern Ukrainian music. **The conclusions** state A. Gaydenko refers in his creative works to the folklore, what is evident either in the concerts for bayan, or in Concerto grosso. During the whole cycle, we can observe the continuous change in the meter signature. In the Gaydenko`s work, there is a spirit of competition, strong will and thickening in each of parts. In the Concerto grosso, the composer refers to the national folklore intonations, uses the contemporary musical techniques, but he does not bring any changes to the traditional composition of the genre concerto grosso. That prospects for the further study lie in the comprehensive investigation of the neo-genres in the instrumental music of the Ukrainian composers, representatives of different regional schools.

The key words: genre system in Early music, concerto grosso, Ukrainian music of the 20th century, genre-stylistic renewal, string orchestra.

Варакута Марина Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії і теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глинки

Вотінцева Марина Леонідівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки Дніпровського Національного університету ім. О. Гончара

Композиційні особливості жанру concerto grosso у творчості А. Гайденка

Мета дослідження. У науковій статті порушується питання процесів відродження жанру *concerto grosso* в музиці ХХ століття, що одержали індивідуальні особливості у національних музичних культурах, у тому числі в українській академічній музиці. Науково-

дослідницька увага концентрується на виявленні композиційних особливостей жанру *concerto grosso* у творчості відомого сучасного українського композитора Анатолія Гайденка. **Методологія** дослідження представляє комплексний підхід до вивчення зазначеного явища і ґрунтується на поєднанні історичного, а також аналітичного методів. Історичний метод надає можливість визначити змінне та незмінне у відродженні старовинного жанру в сучасній академічній музиці, а аналітичний – вивчити композиційні особливості конкретного музичного твору, обраного матеріалом дослідження презентованої наукової статті. **Наукова новизна** роботи полягає у зверненні до творчості відомого сучасного українського композитора, музика якого більше відома насамперед за концертними виконаннями і практично не вивчена сьогочасними музикознавцями. Аналіз *Concerto grosso* А. Гайденка доводить, що в трактуванні старовинного європейського жанру проявляються яскраво виражені національні риси, які органічно поєднуються з композиційними особливостями жанрового прототипу, і що такі тенденції є специфічними ознаками сучасної академічної української музики. **У висновках** вказано, що у *Concerto grosso* знаний український композитор звертається до національних фольклорних інтонацій, виразно використовує сучасні музичні прийоми, але не вносить змін у традиційну композицію жанру *concerto grosso*. Перспективи подальшого вивчення означеної теми полягають у комплексному дослідженні нео-жанрів в академічній інструментальній музиці сучасних українських композиторів, представників різних регіональних шкіл.

Ключові слова: жанрова система старовинної музики, *concerto grosso*, українська музика ХХ століття, жанрово-стильове оновлення, струнний склад оркестру.

The problem. The genre of the *concerto grosso* was formed and was actively developing within the instrumental music of Baroque. Further, in connection with the emergence and development of the solo instrumental performances, as well as with the crystallization of the new forming system, this genre was superseded by other genre patterns (such as solo instrumental *concerto*, *divertimento*, *overture*, *symphony*, *sinfonia concertante*, etc.), which continued their existence in Classicism and in creative works of the composers of the following epochs. After a long period of obliviousness, the *concerto grosso* revived in the music of the 20th century, what is connected

with an interest in neo-genres and with the enrichment of the genre system of the contemporary music.

Relevance. The relevance is determined by the fact that the appeal of composers to ancient genre models in modern Ukrainian music requires a theoretical investigation, from the point of view of interpreting the genre prototype and compositional structure. Thus, through the study of A. Heidenko's works, as a representative of the musical culture of his time, in particular through the analysis of the concerto grosso genre, it is possible to highlight not only the musical specificity of the composer's style, but also the reflection of the peculiarities of the interpretation of ancient genres that occurred in the culture of the 20th century as a whole.

The analysis of recent researches and publications. The studies on the stylistic peculiarities and genre transformations of the concerto grosso in the music of the 20th century are being actively developed in the contemporary musicology. Among the scientists, who contributed to the development of the investigations, there are T. Levaya [3], I. Tukova [5], Yu. Bentya [1], I. Shabunova [6], I. Grebneva [2]. In addition, the investigation of the creative works of A. Gaydenko, in the aspect of the composer's reference to the genre system of Early music, has been hardly developed, so this makes the article relevant.

Purpose of this article. In the article, we put an emphasis on the process of the revival of the concerto grosso genre in the music of the 20th century, which has got its individual peculiarities in musical cultures of different nations. The aim of our research is to determine compositional peculiarities of the concerto grosso genre in the creative works of A. Gaydenko, a Ukrainian contemporary composer.

Object of study is the interpretation of the concerto grosso genre in modern Ukrainian music and **subject** – compositional features of the concerto grosso genre in the works of A. Haydenko.

The basic matter. The genre of the concerto grosso in the 20th century is closely connected with the following names – A. Schnittke, M. Reger (Concerto in old style, op. 123, 1912), E. Krenek (Concerto grosso 1921, 1924), B. Martinu (Concerto grosso, 1937), K. Penderecki, I. Stravinsky (used the structural principle of the concerto grosso in «Ebony concerto»), P. Glass, etc. In their works there is a new stage in the genre development, stylistic renewal, and new structural and compositional solutions. In their creative works, composers revitalize the forming principles of the concerto grosso genre, although they do not preserve all the peculiarities of the given

genre: there is a predominance of the string section and an orchestra division into concertino and ripieno. The contemporary techniques (sonorism, quasi aleatoric) and comparison of the musical language of the Early and Contemporary music (so called polystylism by Schnittke). T. Levaya notes that: «The neoclassical interaction of the old and the modern and the combination of the universal and the national have been recently complemented with stylistic contrasts of a new type, which are acquiring an important conceptual and dramatic meaning: contrast, poly-imagery, tendency to use different musical patterns within the concept of concert. That is the reason why the concerto grosso genre does not lose its relevance, being responsible for current need of cultural assimilation» [3, 187].

Speaking about Ukrainian composers, who turned their creativity to this genre, we should mention a Ukrainian composer from Kharkiv, Anatoliy Gaydenko (born in 1937), whose creative works attract performers and listeners due to a strong national flavor, originality, sincerity of expression, contemporary musical language, and orchestration. His musical style is distinguished by the perfect combination of folklore motives, rhythms, figurative sphere with symphonic thinking, and contemporary music compositional techniques. From the list of composer`s pieces of music, we can derive, that he works in a wide range of genres (symphonic, chamber, choir, and vocal pieces of music), but those ones, which are composed for folk musical instruments, find themselves in the highest demand. His creative credo is based on such foundations as the reference to the Ukrainian melos, ceremonialism, and the use of folk musical instruments (bayan, accordion, cither, cymbals, bandura) as solo instruments in symphonic music. At the same time, A. Gaydenko does not limit himself only to Ukrainian national folklore, but he also refers to Polish, Slovak, Moldavian, Balkan, French, American folklores, what can serve as evidence of composer`s wide humanistic outlook and testifies the interrelation of different cultures and their reciprocal influence [4, 245].

Most of his works are famous for the public performances at the festival «Kyiv Music Fest», from publications, radio broadcasts and student concerts. Despite of the fact, that composer`s symphonic works haven`t been thoroughly examined by musicologists, they are quite demanded and widely performed.

In Concerto grosso, as well as in the pieces for folk musical instruments, working on the thematic material, A. Gaydenko (1991) reveals

his inventiveness. In this piece, the composer used imitation, ostinato techniques and thematic counterpoint.

On the one hand, the composer refers to the baroque style through the *solo - tutti* comparison (classical string orchestra and three soloists – two violins and a cello), ritornelli and suite-like disclosure. On the other hand, the musical language of the piece is full with the modern compositional techniques, sonority, atonality (there are only few fragments, where we can hear stable tonality, which immediately dissipates). Monotimbral instruments and relative thematic homogeneity put an emphasis on the dynamic *solo-tutti* contrast, what pays tribute to the tradition of A. Corelli's concerti grossi for string orchestra.

A. Gaydenko's Concerto grosso consists of three parts, each of them is organized by the principle of suite, with timbral contrasts between the parts. Part I – *Andante rubato*; part II – *Largo*; part III – *Allegro assai (Toccata)*.

The first part has a specific structure: the tutti-concertino contrast, which accompanies thematically concentrated and diluted fragments, leads to the formation of the ritornell-form, with periodical returns to the first theme, creating the rondo effect. Despite its quite moderate tempo (*Andante rubato*), beats, internally full with melismata and virtuosic passages, give an impression of the rapid music disclosure.

The intonational aspect of the first part is based on a tune which finds its origin in folk songs – the upward quarte (fourth) leap, which then is conducted with the help of the different rhythm patterns, is followed by the downward diatonic pattern, and thereafter by the chromatic triplets, that go under the part of the first violin. But this technique is recognizable during the whole part.



The main tune alternates with virtuosic passages or with triplets, or with rhythmic dance pattern, or with *tremolo*. Gradual layering of timbres, which leads to *tutti*, is implemented on the level of the distinct sounds – rapidly thickening clusters start to appear, that leads to the sonorous sounding and to the climax (figure 9), the highest point of the freedom. Here sounds the aleatoric improvisation of the whole orchestra, then the music facture thickens and the whole orchestra with soloists performs the main tune with a quarte interval.

Starting with figure 11, there appears a new thematic material – dance rhythm with waltz pattern, which gives, in some way, an emotional release. Due to this we can trace how the main tune transforms in a new way, what again leads to the sonorous sounding and to the coda.

In the coda, there is a stretto integration of themes (in tutti), played either by high- or low-pitched strings, creating the background for the main tune. The first part is based on the competitive and controversial soundings of the each passage of music, where one goes over another and vice versa.

The second part of the concert serves as a contrast for the first one. In this part, *concertato* and *ripieni* interact and let each other express itself, accompanying the themes only as a background.

There is no tempo contrast between the first and the second part as such, but there is a change in manner. The deliberate speed helps themes to flow smoothly either to tutti or to soloists. During the whole second part this manner gradually changes, that leads to the virtuosic, rhythmically bravura third part. So, if we divide the second part into two distinctive segments, in the first of them music acquires forceful qualities (composer`s remark – *piu mosso, risoluto*). The beginning of the second section the composer marks with *poco piu mosso*, that means the climax of the second part and leads to the next segment – *dramatico* (figure 23).

The rhythmic pattern appears here for the first time – the dotted rhythms with emphasized 32nd notes. The themes of the folk origin go under the imitation and counterpoint.

At the end of the second part the dynamics of music weakens and the main musical themes become fragmentary, their tunes in turn «flare up» in the passages of different instruments, when the C-dur pizz. chord sounds in *pp*, then the third part starts attacca.

The third part (Toccata) turns out to be an independent virtuosic piece of music with etude characteristics, which is distinguished by rapid tempo, deep phonic sounding and thematic diversity. Here the toccata characteristic is evident; the technical figures are conducted by different voices, creating the continuous and energetic flow, that is to be noticed in the very beginning of the third part.

The initial section is composed in the triple meter, the material is introduced by the 8th notes, in the *allegro assai* tempo – it can be said that this section creates the toccata effect, which is stated in the name of the part and continues through it due to the rhythmic pattern.

Against this background the main theme appears as a transformation for the thematic material of the first part (figure 29), characterized by more evident folklore flavor.



The theme is constantly being modified – it is conducted by different rhythmic variants, by polyphony with different intervals (octave, fourth, seventh intervals and dissonant chords), by theme reduction, and by singling out of distinct tunes.



the theme with the seventh interval



the theme becomes more evident



As well as in the first part, here we can observe the thickening of the music texture, reduction of the durations, and the imitational disclosure appears.

The stretto manner of the theme conduction leads to rapidly thickening clusters, to sonorism and to the general climax, that are followed by the emotional release and, finally, by cadential section.

The cadence is based on the intonations of the first part, in slowed down tempo. The voices are being layered and, in turn, they hold up in chordal harmonies of the solo passages, and string harmonics of the first violin conduct the bayan sounding in a high register.



Gradually, the orchestra catches up the solo passages, the tempo quickens, and we can single out the theme elements of the first and third parts. The folk flavor becomes even more evident due to the violin sounding with an acoustic balalaika effect – pizz. on four strings in different directions.



At the end of the concert, the climax is conducted by the playing of the theme by the whole orchestra in *ff* with the fourth interval, with A-dur chord in the fourth interval. After the final theme, the music gradually dissolves and the following bayan imitation serves as the generalization of the whole Concerto grosso.

Conclusions. A. Gaydenko refers in his creative works to the folklore, what is evident either in the concerts for bayan, or in Concerto grosso. The concert is atonal, that contributes to dramatization and sonorous sounding. During the whole cycle, we can observe the continuous change in the meter signature. In the Gaydenko`s work, there is a spirit of competition, strong will and thickening in each of parts. The national flavor appears in the melody, rhythm, and mode peculiarities. In the Concerto grosso, the composer refers to the national folklore intonations, uses the contemporary musical techniques, but he does not bring any changes to the traditional composition of the genre concerto grosso.

The prospects for the further study are in the comprehensive investigation of the neo-genres in the instrumental music of the Ukrainian composers, representatives of different regional schools.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру. *Вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2003. В. 32. С. 127–142.
2. Гребнева И.В. Жанровый стиль Concerto grosso: генезис, константные признаки. *Вісник ХДАДМ*. 2017. № 2. С. 94–98.
3. Левая Т.Н. Возрождая традиции. Жанр concerto grosso в современной советской музыке. *Музыка России*. Сб. статей. Вып. 6. Москва, 1986. С. 156–187.

4. Міщенко О. Анатолій Гайденко / Давидов М.А. *Історія виконавства на народних інструментах: (Українська академічна школа)*. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 244–245.
5. Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво, НАМУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
6. Шабунова И.М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке ХХ века (на примере жанра concerto grosso). *Проблемы музыкальной науки*. 2012. № 1. С. 226–230.

References:

1. Bentya, Yu. (2003). V. Gubarenko`s Concerto grosso as an example of the modern interpretation of the Baroque. *Visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 32, 127–142 [in Ukrainian].
2. Grebneva, I. (2017). The style of the Concerto grosso genre: genesis, constant peculiarities. *Visnyk KhDADM*, 2, 94–98 [in Ukrainian].
3. Levaya, T. (1986). Revival of traditions. The Concerto grosso in the contemporary soviet music. *Muzyka Rossii*, 156–187 [in Russian].
4. Mishchenko, O. (2005). Anatoliy Gaydenko / Davidov M.A. *The history of performances on folk instruments (Ukrainian academic school)*, 244–245 [in Ukrainian].
5. Tukova, I. (2003). Functioning of the instrumental genre patterns of the Baroque in the Ukrainian music of the XX century. Kiev NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Ukrainian].
6. Shabunova, I. (2012) The orchestral stylistics of the Baroque in the music of XX c. (based on the example of the concerto grosso genre). *Problemy muzykal'noj nauki*, 1, 226–230 [in Russian].

Федоровська Ірина Станіславівна,
аспірантка кафедри камерного співу
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (067) 398 - 83 - 57
e-mail: irina.vvv@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-8756-0323>

**ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНИХ
ТА ПОЕТИЧНИХ СИМВОЛІВ У ДРАМАТУРГІЇ
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА
«ТЕПЛІ ПІСНІ НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК»**

Мета статті – визначення стильових аспектів інтерпретації поетичного тексту у вокальних циклах В. Антонюка на прикладі циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» для голосу з фортепіано. **Методологія дослідження** має інтегративно-комплексний підхід, що реалізується у поєднанні методів музикознавчого, компаративного, жанрово-стильового та культурологічного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що жанр вокального циклу для голосу з фортепіано, яскраво представлений у творчості молодого українського композитора В. Антонюка, вперше став об'єктом музикознавчого аналізу. **Висновки.** Дослідження вокального циклу для голосу з фортепіано «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» крізь призму стильових аспектів інтерпретації поетичного тексту дозволило осмислити неординарність творчої особистості композитора, оцінити багатогранність його таланту та визначити його художні позиції у даній жанровій сфері. Твір В. Антонюка є яскравим прикладом занурення у стан саморефлексії та демонструє філософську глибину внутрішніх переживань особистості. Різноманітний діапазон поетичних образів циклу відбився у специфіці музичної мови, для якої характерна побутова жанровість, опора на декламаційно-пісенну інтонацію, наслідування романтичної стилістики. Разом з тим у драматургії циклу яскраво проступають риси симфонізму, що проявляються у використанні інтонаційного зерна, яке народжується у фортепіанному вступі до першого номеру, та його подальших трансформаціях протягом усього твору. Музичну канву пісень циклу

пронизують наскрізні жанрово-інтонаційні символи, що поглиблюють емоційні та смислові відтінки поетичного тексту: це рівномірна акордова пульсація, яка втілює філософський образ часу; секундові інтонації *lamento*, характерні не тільки для мелодичних мотивів вокальної партії, але і як структурний елемент акордики; використання жанрових моделей для акцентування емоційної глибини (декламація, вокаліз, танцювальна жанровість, дзвони, хоральність тощо). Цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» являє собою яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку. Композитор продовжує розвиток жанру вокального циклу в українській музиці, демонструючи свіжий погляд на найяскравіші здобутки камерно-вокальної музики минулих епох.

Ключові слова: вокальний цикл, художня концепція, персоніфікація, жанрово-інтонаційний символ, інтонаційне зерно, ремінісценція.

Fedorovska Iryna, postgraduate student at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine of the chair «Chamber singing»

Features of genre-intonation and poetic symbols in the dramaturgy of the vocal cycle of Valeriy Antonyuk „Warm songs on the poems of Valentina Antonyuk”

The purpose of the article is to determine the stylistic aspects of the interpretation of the poetic text in V. Antonyuk's vocal cycles using the example of the cycle „Warm Songs on the poems of Valentina Antonyuk” for voice and piano. **The research methodology** has an integrative and complex approach, which is implemented in a combination of musicological, comparative, genre-stylistic and cultural analysis methods. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the genre of the vocal cycle for the voice and the piano, vividly presented in the work of the young Ukrainian composer V. Antonyuk, became the object of musicological analysis for the first time. **Conclusions.** The study of the vocal cycle for the voice and the piano „Warm songs on the poems of Valentina Antonyuk” through the prism of stylistic aspects of the interpretation of the poetic text made it possible to understand the extraordinary creative personality of the composer, to assess the versatility of his talent and to determine his artistic positions in this genre. The work of V. Antonyuk is a vivid example of immersion in a state of self-reflection and demonstrates the philosophical depth of the inner experiences of an individual. The diverse range of poetic

images of the cycle was reflected in the specifics of the musical language, which is characterized by social genres, reliance on declamation-song intonation, and imitation of romantic stylistics. At the same time, in the dramaturgy of the cycle, the features of the symphonism are clearly visible, manifested in the use of intonation grain, which is born in the piano introduction to the first number, and its further transformations throughout the work. The musical canvas of the songs of the cycle is permeated by cross-genre and intonation symbols that deepen the emotional and meaningful shades of the poetic text: it is a uniform chordal pulsation that embodies the philosophical image of the time; second lamento intonations, characteristic not only for the melodic motives of the vocal part, but also as a structural element of chords; the use of genre models to emphasize emotional depth (recitation, vocalization, dance genres, bells, chorality, etc.). Thus, V. Antonyuk's cycle „Warm Songs on the poems of Valentina Antonyuk” is a vivid example of artistic and conceptual integrity of the highest order. The composer continues the development of the vocal cycle genre in Ukrainian music, demonstrating a fresh look at the brightest achievements of chamber and vocal music of past eras.

The key words: vocal cycle, artistic concept, personification, genre-intonation symbol, intonation grain, reminiscence.

Постановка проблеми. У камерно-вокальному мистецтві жанр вокального циклу виступає потужним концентратом художніх інструментів композитора для створення поетичного образу, експериментальною лабораторією набуття словесною даністю її музично-сислової форми, а також багатоплановою моделлю втілення різнорідних авторсько-стильових концептів. Українські композитори ХХ – початку ХХІ століття зробили вагомий внесок у розвиток жанру. Так, у цій царині були створені цикли таких композиторів Л. Дичко, В. Губаренка, І. Карабиця, В. Кирейка, Л. Колодуба, Б. Фільц, Д. Клебанова, С. Луньова, І. Алексійчук та багатьох інших. Однак, посправжньому безпрецедентних стилістичних трансформацій жанр зазнав саме в останні десятиліття. Зокрема, у творчості одного з яскравих представників молодого покоління українських композиторів – Валерія Антонюка. У його сучасному розумінні вокальний цикл став своєрідною «точкою перетину» тенденцій романтичного та постмодерністського мислення, жанрово-інтонаційних інваріантів національного пісенного мистецтва, інноваційних концепцій художнього світобачення та відкритої форми

композиторсько-виконавського пошуку. З одного боку, ця множинність концептуальних векторів відкриває невичерпне джерело наукових аспектів, досі не поставлених в об'єктив традиційної музикознавчої думки. З іншого ж боку, спонукає дослідника-музикознавця переосмислити традиційні підходи стильового аналізу, окресливши нові акценти характеристики авторського почерку.

Актуальність. Визначаючи вектори наукових вподобань українських музикознавців, слід відзначити, що творчість молодих українських композиторів регулярно перебуває у їх науковому фокусі, адже її дослідження формує більш глибоке осмислення динаміки новітніх художніх процесів національного музичного мистецтва. В контексті цього актуальність висвітлення стильових аспектів творчості яскравого представника української музики нового часу Валерія Антонюка є очевидною. А обраний жанр та смислове коло питань дозволять, по-перше, скласти уявлення про прийоми втілення композиторської рецепції поетичного тексту, відтворені автором у роботі з поетичними та музичними символами на різних функціональних рівнях твору. А по-друге, – поповнити новим аналітичним матеріалом один з найбільш проблемних аспектів камерно-вокальної сфери – специфіку творення вербально-музичного синтезу.

Аналіз досліджень і публікацій. Валерій Антонюк є представником нової генерації українських композиторів із неординарним творчим мисленням, винятковим музичним обдаруванням, тонким естетичним смаком, широким мистецьким кругозором та філософською глибиною. Його музика є невичерпним джерелом нових композиторських рішень, тож, безумовно, варта уваги мистецтвознавців. Як було зазначено вище, тематика нашої статті є гостро актуальною, адже на сьогоднішній день кількість досліджень творчості цього композитора вкрай обмежена.

Джерелами інформації про особистість та творчість В. Антонюка є ґрунтовне дисертаційне дослідження та низка статей О. Гриценко [6], [7], його інтерв'ю різним виданням, поетичні публікації Валентини Антонюк, а також ряд статей, присвячених феномену мистецької родини – матері та сина Антонюків (серед них – дослідження Б. Войцехівського [3] та І. Ганджі [4]).

Що стосується вивчення української циклічної камерно-вокальної музики як єдиної художньо-творчої системи

композиторського і виконавського мислення в останні роки знаковими стали дослідження О. Григор'євої [5], О. Баланко [1; 2] та ін.

Метою статті є визначення стильових аспектів інтерпретації поетичного тексту у вокальних циклах В. Антонюка на прикладі циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» для голосу з фортепіано.

Об'єкт дослідження – вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», а **предмет** – специфіка жанрово-інтонаційних та поетичних символів вокального циклу «Теплі Пісні ...» та їх роль у драматургії твору.

Основний матеріал. Творчість Валерія Антонюка є непересічним феноменом у сучасному музичному мистецтві. Її генетичне коріння сягає найглибших традицій потужної української композиторської школи і охоплює імена М. Лисенка, А. Солтиса, Л. Ревуцького, Г. Ляшенка та В. Кирейка. Саме тому В. Антонюк яскраво заявив про себе у найбільш концептуальних та багатопланових жанрових сферах симфонічної музики.

Однак, безсумнівно, композитор є «художником свого часу», що яскраво демонструють експерименти у жанрі кіномузики, написання музики до реклами, та загалом вільне володіння прийомами електронної музики та електро-акустичного синтезу. Проте, мультижанрова природа творчості Валерія Антонюка базується на глибоких традиціях європейського музичного мистецтва. Як справедливо відзначає О. Гриценко: «особливістю композиторського почерку та художнього мислення В. Антонюка є прагнення зберегти конструктивну врівноваженість та відчуття балансу у романтичній формі» [6, 276].

Композитор яскраво проявляє свій хист митця не тільки у крупній формі, але й у жанрах камерної інтимної вокальної лірики. Окрім кантат для голосу з оркестром, у доробку В. Антонюка є три камерні вокальні цикли: «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI-XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» (2001), «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» (2004–2008), а також цикл «Паралелі» – 5 пісень для сопрано у супроводі фортепіано на вірші І. Анненського (1997–2014).

Цикл «Теплі Пісні...» було створено композитором Валерієм Антонюком у співдружності з його матір'ю, народною артисткою України, співачкою та поетесою Валентиною Антонюк, і саме за її участі (у фортепіанному супроводі автора музики) цикл було записано

на студії «Аркадія» у НСПУ. Доречно сказати, що всі свої вокальні твори композитор В. Антонюк присвячує матері, яка є їх першою виконавицею.

О. Гриценко у своїй дисертації зазначає, що твори В. Антонюка не є програмними у звичному для нас сенсі. Швидше за все, «початковий „слоган” потрібно сприймати як вектор, що вказує напрямок руху композиторської думки та спробувати виявити лінії зв'язку назви з твором». Композитор розуміє та реалізує програмність як певне тло чи своєрідне дискурсивне поле, яке «надає кожному слухачеві можливість скласти власну картину, спробувати отримати ланцюжок асоціацій, сформувати свій власний образний ряд [7, 76].

У «Теплих Піснях...» видима на перший, поверхневий, погляд програмність обмежується назвами дев'яти пісень, здебільшого нібито не пов'язаних між собою. Однак, при більш глибокому та детальному аналізі опусу виявляється пласт прихованої програмності, який дивовижним чином об'єднує усі дев'ять пісень та підкорює їх одній глибоко-філософській ідеї – *ідеї переродження особистості крізь біль втрати – до оновлення або навіть душевного очищення (катарсису)*. Тексти пісень доволі різнопланові. Однак, є певна ідейна концепція, що має дві складових: 1) одухотворення образів та 2) віра в оптимістичний фінал попри загальні настрої болю та печалі від втрати.

Не випадково, кожне слово в назвах пісень циклу написано з великої літери, адже кожна пісня перейнята образами, алегоріями – коли одухотворення набувають пори року, явища природи, тварини тощо (весна як уособлення відродження, ворон та голуб як уособлення смерті і життя). Таким чином реалізується головна художня складова концепції композитора, характерна не тільки для вокальних, але і для інструментальних творів, – персоніфікація образного світу його опусів.

Розкриття другої складової ідейної концепції циклу криється у його назві – «Теплі Пісні...», що підтверджує загальний настрій усіх дев'яти пісень: вони ніби змальовують дев'ять відтінків одного людського стану (широкої амплітуди почуттів від відчаю і мовчазного споглядання болю – до гіркою сарказму). Однак, попри все, в усіх піснях циклу є спільна тенденція – прагнення світлого оптимістичного фіналу та щира віра у можливість його приходу.

Подібно до Ф. Г. Лорки, поезії якого були обрані В. Антонюком для створення кантати, поезії Валентини Антонюк також схильні до

стислості та лаконічності. Фрази у віршах авторки короткі та чіткі, а композитор, у свою чергу підхоплює цей принцип у своїй музиці.

Умовні паралелі циклу «Теплі Пісні...» також можна провести і з кантатою В. Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса». Поезії В. Стуса, як і В. Антонюк, однаково сильно приголомшують глибиною архетипів, часом незвичних образів, метафор та порівнянь. Ці два опуси композитора також об'єднує спільне сподівання на краще, бачення так званого «світла у кінці тунелю». Окрім цього, цикл «Теплі Пісні...» також характеризує узагальнений настрій – «віра у любов і силу життя».

Пісня № 1 «Дві сльози» – це поетична інтродукція циклу, що вводить слухача до кола похмуро-елегійних образів та настроїв. Широкі акордові співзвуччя у фортепіанному вступі передають атмосферу самотності та душевних мук. Саме тут народжується головне інтонаційне зерно циклу, яке композитор тонко вплітає в акордову вертикаль (*e-d-e-f*), а згодом проводить його у контрапункті вокальної партії та партії акомпанементу у ритмічному збільшенні.

У поетичному тексті відчувається вистраждане прохання, і перед слухачем постають символи сльози: «...сльози недолі й сльози розчулення з краси...». Художній контраст поетичних образів трансформується за допомогою музичних засобів і втілюється у стані емоційної статичності, оціпеніння. «Приреченість», виражену в тексті композитор не спростовує, а ще більше підсилює лаконічним музичним арсеналом: аскетичні акордові ходи у вступі, вузький мелодичний діапазон, речитативний тип мелодики втілюють образ «застиглого часу» і «застиглого почуття». Лише ладові фарби та динамічна активність (від *p*, *pp* до *mf*) дають зрозуміти, що це тільки початок шляху образно-емоційних трансформацій.

Наступна строфа поетичного тексту підсилює внутрішній протест, демонструючи інший образний стан, гостро конфліктний та драматичний. І, якщо на початку музика ніби стримувала порив людських емоцій – втрата існувала деінде повз межами усвідомлення, то тепер ці емоції нагадують бурхливий потік: речитативність мелодії перетворюється у відточену декламацію з гострими окличними інтонаціями, фактура трансформується у дрібну акордову фігурацію. Це – «стадія заперечення», що у тексті виражена протиставленням образів, а у музиці динамічним наскрізним розвитком з поступовим

накопиченням драматургічного потенціалу і раптовим емоційним спадом.

З повторенням початкової строфи («*Стули докупи дві сльози*») та фортепіанної постлюдії образ не набуває завершеності. Навпаки, драматургічна спрямованість першої пісні циклу свідчить про задум композитора якомога глибше розкрити стадії прийняття втрати героєм, спонукаючи його пережити різнопланові емоційні стани.

До поетичного смислообразу сльози (внутрішньо конфліктного та розділеного) композитор додає статичну акордову пульсацію як символ плину часу та невідворотності втрати.

Друга пісня «Довготелесий лелека» відкривається коротким драматичним фортепіанним двотактом. Тріольна фігурація тільки намічує контури майбутнього жанрового смислообразу, семантика якого проявиться дещо пізніше. Проте поетичні рядки сповнені відчаю та болю втрати: «*довготелесий лелека у вирій від мене полинув...*». Мінорний лад (*cis-moll*), низхідна запитальна інтонація у поєднанні з фігураційною фактурою акомпанементу створюють ефект випереджаючого відображення. «Вирій» трактується композитором не як сфера піднесеного, а навпаки – це тривога і страх, невідомість. І кожен наступний поетичний рядок ніби ще більше накопичує цю емоційну напруженість. Композитор тонко вловив специфічність поетичного образу. І тому в кінці строфи він вводить вокаліз (7-8 тт.) як продовження невикazanого у вербальному тексті.

Наступна музична строфа – це кульмінація пісні, що створюється переважно музичними засобами: розширюється мелодичний діапазон та регістровий діапазон акомпанементу. І знову в кінці звучить вокаліз, що акцентує увагу на секундових ламентозних інтонаціях, які переходять майже у крик. І ось звучить ключова фраза поетичного тексту – «*знає лелека: вирій – там, де спочинуть крила...*». Ця лаконічна думка відображає глибокий екзистенційний зміст, втілений в образі юного Ікара, що летить далеко у височінь і так прагне до Сонця, і в тому прагненні знаходить свою загибель.

Похмурий та пригнічений загальний настрій **третьої пісні «Сонце»** вводить слухача у стан ще більшої безпорадності. Поетична антиномія образу Сонця як «*гололого й холодного*» знову відсилає у трансцендентну сферу філософських роздумів. Первинна ідея *втрати* передається через образ «*дитинча, що загубило маму...*». У музичній тканині номеру також виділяється декілька важливих символів.

Перший з них – акордові ходи кластерової структури, що акумулюють до образу часового плину та створюють музичну арку з першою піснею. Використання кластерних побудов є однією з яскравих рис композиторського почерку В. Антонюка. Проте, як справедливо зазначає О. Гриценко, «в опусах митця вони набувають особливого символізму» [6, 275–277]. Насичення акордів секундовою інтервалікою (зокрема, мова йде про септакорди із секстою) підкреслює тужливу, благальну інтонацію.

Споріднені музичні елементи поєднують третю пісню і з попереднім номером. Жанровий смислообраз, що тільки формувався в фортепіанній партії другої пісні, тут знаходить свій вихід у імітації звучання дзвонів (4 - 7 тт.), семантика якого ще більше посилює філософський підтекст поетичного образу.

Завершується номер фортепіанною постлюдією, акцент у якій зроблено на колористичних співставленнях септакордів та нонакорду і «завмиранні» на органному пункті *фа*.

Вражають своєю трагічністю поетичні мотиви **четвертої пісні «Чорнобильський епод»**. У зверненні до образів навколишньої природи герой не знаходить спокою, натомість скрізь його огортає спустошення та приреченість. Вербальний текст підсилює загальний похмурий та «мінорний» настрій попередніх частин. Проте, раніше використані композитором жанрові, мелодико-інтонаційні та ладо-гармонічні знахідні ще не до кінця розкрили свій художній потенціал і в цьому номері вони вступають у нову фазу музичного синтезу. В мелодії яскраво проступають інтонації попередніх пісень, особливо виділяється спільний з другим номером мелодичний контур у квінтовому діапазоні з характерним низхідним рухом. Проте, у вокальній партії з'являється також широта та наспівність, не характерні для дрібної речитації. Це пом'якшення «настрою» інтонації підкреслюють гармонічні звороти зі співставленням мажоро-мінору ($t_{53} - III_6 - VI_9$), на фоні яких у партії сопрано звучить трансформований початковий інтонаційний мотив циклу. Сміслові поле вірша композитор підсилює вокалізмом (жанрово-інтонаційна арка до № 2), в якому туга інтонаційно поєднується з благанням. Тут наче зашифровано заспокійливе: «не плачте, не плачте»!

Короткий номер «Спливу останньою сльозою» передую драматичній кульмінації циклу. Його функція полягає у своєрідному відстороненні. Знову у поетичних рядках з'являється образ сльози, що

композитор підкреслює, поєднуючи його мелодичною аркою з початком мелодії № 1. Однак тут цей образ не контрастно-роздвоєний, а трактується скоріше як своєрідна ремінісценція, спогад, про те, чого вже не існує. Акордова пульсація та кластерні сполучення партії акомпанементу набувають іншого значення – це сльози, що падають від усвідомлення невідворотності втрати.

№ 6 «Притопчу каблуком» – перша кульмінація циклу. Болісні емоції та переживання автор поетичних рядків намагається передати через алегоричний *танець смерті*. Проте смерть трактується не в трагедійному ключі, а скоріше як символ визволення та звільнення від болю втрати.

За словами О. Гриценко, «В. Антонюку притаманне таке гротескове переосмислення як фізичних, так і духовних подій у житті людей, що оточують майстра: майже в усіх його творах є такі гостросюжетні танцювальні частини» [7, 82]. Ця пісня підпадає під таку характеристику: вона ілюструє гіркоту від втрати, є болісною сатирою на межі сарказму.

Танцювальна жанровість з характерною ритмо-формулою споріднює пісню №6 із солоспівом «Ой казав мені муж» із циклу «Обробки українських пісень з Полтавщини» В. Кирейка. Однак, В. Антонюк, на відміну від свого славетного вчителя, не використовує автентичні фольклорні цитати, а втілює власну оригінальну мелодичну концепцію.

Мелодична спрощеність сольної партії (в діапазоні малої терції з акцентуванням пониженого другого ступеня – *mi^b*), відточеність восьми тривалостей та загальна скупість фортепіанної фактури перетворюють цей танець на танець-божевілля. І лише в останній музичній строфі відбувається образна трансформація, герой ніби усвідомлює приховану суть – «*а тобі все рівно: серцем ти тверезий, не любиш поезій*» – і відпускає всю біль.

Після №6 відбувається поворот ідейно-художньої концепції. На зміну трагедійно-філософському блоку пісень приходить просвітлена елегійна лірика. У **№ 7 «Літа питала»** вперше панує світле почуття. Поетичний текст змальовує образи пір року:

*«Літа питала,
Осінь стивала,
Зиму спиняла,
Весну вітала...»*

Музична мова номеру відсилає до романтичної естетики шуманівської лірики, що виражається у загальному елегійно-просвітленому настрої пісні, інтонаційній відкритості, наспівності, характерному типу акордово-фігураційного викладу акомпанементу. Ця пісня – стихія почуттів героя, що звільнилися від болю втрати та розчарування. Проте раптовий поетичний зворот у кінці пісні «*весна зупинила*» композитор свідомо підкреслив зміною запитальної інтонації та динаміки, сповільненням темпу аби підготувати загальну кульмінацію.

№ 8 «Змовкни серце» та **№ 9 «Гратиму»** – це остання фаза драматургії вокального циклу. Перший з них знаменує поворот до внутрішнього, суб'єктивного світу. Зі словами заспокоєння герої звертається до власного серця, і знову виникає образ весни як дух надії та омріяної радості:

*«Будуть весни, буде щастя,
Буде моря пісня голуба...»*

За стилістикою музичної мови цей номер композитор більше пов'язує з початковими піснями циклу, що виражається у ряді спільностей: елегійно-похмурий настрій початку пісні, монотонність фортепіанного супроводу, мінорні співзвуччя, повернення речитативного типу мелодики з акцентування інтонацій *lamento*, «завмирання» поетичної строки на ферматі тощо. Проте, завершення номеру на мажорній ноті словами «*поможеш знов знайти себе...*» та у партії сопрано вже знакової лейтмотивної інтонації перетворює цю пісню на образно-емоційний предикт до останнього номеру циклу.

Пісня **№ 9 «Гратиму»** – це головна драматургічна вершина. Тут і апофеоз, і вихор емоцій радості, полегшення, нестримності, які огортають героя. Автор текстів В. Антонюк використовує поетичні порівняння:

*«Гратиму, гратиму, гратиму
Образами, словами
Гратами, гратами, гратами
Стануть вони між нами...»*

Можемо припустити, що *грати* символізують своєрідну стіну, що розділяє героя з його минулим, з його болем і стражданнями. Загально-емоційний піднесений настрій пісні підкреслюють короткі фанфарні інтонації на початку кожної мелодичної фрази; світлий мажорний лад

(*F-dur*): поліритмічність у приспіві як подолання статичності, що переважала у минулих піснях; віртуозно-імпровізаційний равелівський тип піанізму, втілений у фігураційній фактурі супроводу тощо. Особливо показовим елементом у номері виступає вокаліз, що звучить в кінці кожного з куплетів. На відміну від попередніх пісень цей вокаліз відрізняється протяжністю та діапазоном. У кінці пісні він представляє останню фазу конфлікту «минулого» і «майбутнього», що її композитор втілює у символічній боротьбі двох «образів» лейтінтонації – похмурої мінорної та просвітленої та оптимістичної мажорної.

Загалом, накопичення емоційної динаміки до № 9, якісне оновлення жанрових, інтонаційних, гармонічних елементів дозволяє сприймати останню пісню циклу як омріяний катарсис, вивільнення почуттів героя та досягнення нового змісту буття.

Повертаючись до теми поетичних символів, варто сказати про один із найулюбленіших символів композитора – символ Часу. О. Гриценко називає даний символ у творчості В. Антонюка «своєрідною одиницею словника автора». «Можливо, тому саме цей образ, в тому чи іншому аспекті, присутній у більшості творів композитора. Подекуди час персоніфікується, отримуючи повноцінну «роль зі словами»; іноді він є тлом, на фоні якого відбуваються різноманітні події; а у деяких випадках «він є лише нагадуванням та імпульсом задля створення ланцюжка асоціацій» [7, 70].

Цикл «Теплі Пісні...» є прикладом використання В. Антонюком досить узагальненого, фонового образу Часу. Адже, кажучи про етапи переживання болю від втрати, ми маємо на увазі певний проміжок часу – коли у людині відбуваються певні зміни від першого зіткнення з болем – до самого його прийняття і, так би мовити, його «відпускання». У музиці циклу образ Часу втілюється композитором у фортепіанній партії і фрагментарно пронизує практично всі номери.

Нині вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» звучить у концертах відомих камерних співачок: заслуженої артистки України, солістки Київської Національної філармонії Валентини Матюшенко; Катерини Бакальчук (Республіка Польща); Анастасії Хилько (Швейцарія), а також збагатив репертуар авторки цієї статті.

Висновки. Проаналізований вперше вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» належить до

яскравих перлин сучасної української камерно-вокальної музики. Написаний на поетичні тексти однієї з найяскравіших співачок та педагогів сучасності, цей твір демонструє вознесіння людського духу над гіркими випробуваннями долі, декларує віру в любов та добро.

Цикл побудований за музично-драматургічним принципом, відповідно до якого кожен з окремих номерів виконує індивідуальну функцію, втілює певну стадію розвитку сюжету. Драматургія твору має відчутні риси симфонізму, що виявляються у розвитку початкового інтонаційного зерна, з найбільш активною його фазою в останньому номері, а також у створенні арочної системи організації частин циклу. Музичну канву пісень пронизують наскрізні жанрово-інтонаційні символи, що поглиблюють емоційні та смислові відтінки поетичного тексту: це рівномірна акордова пульсація, яка втілює філософський образ часу; секундові інтонації *lamento*, характерні не тільки для мелодичних мотивів вокальної партії, але і як структурний елемент акордики; використання жанрових моделей для акцентування емоційної глибини (декламація як опір, вокаліз для посилення туги, танцювальна жанровість як втілення іронії та сарказму, дзвони для посилення піднесеності, хоральності тощо). Разом із вербальними символами, музичні наскрізні елементи синтезуються та поліфонізуються протягом всього циклу, що призводить до їх якісних трансформацій та утворення образно-тематичних, інтонаційних, фактурно-динамічних та стильових арок.

Таким чином, твір В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» являє собою яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку, детермінований вокальний цикл, в якому всі складові музично-мовленнєвої системи підпорядковані єдиній функції – вираженню найтонших емоційних відтінків образного змісту слова.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні творчості сучасного українського композитора Валерія Антонюка в аспекті не тільки загальної панорами вивчення його камерно-вокальних жанрів, але й дослідження індивідуальних стильових характеристик, зокрема, специфіки та принципів циклічного мислення композитора.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баланко О.М. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 29. Київ, 2016. С. 74–83.

2. Баланко О.М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – поч. ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.
3. Войцехівський Б.М. Від матері – до сина (Валентина та Валерій Антонюки). *Пам'ять століть*. 2010. № 1/2. С. 278–284.
4. Ганджа І. Валентина та Валерій Антонюки: феномен української мистецької родини. *Корсуниця в історії України*. Черкаси, 2016. С. 331–344.
5. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д.Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2021. 240 с.
6. Гриценко О. Г. Валерій Антонюк. Риси стилю. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 35. Київ, 2019. С. 273–280.
7. Гриценко О.Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2017. 249 с.
8. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 186–195.

References:

1. Balanko, O.M. (2016). Performance mobility as a factor in the development of modern chamber vocal music. *Art history notes*, 29, 74–83 [in Ukrainian].
2. Balanko, O.M. (2017). Ukrainian chamber and vocal music of the end of the 20th - beginning of the 21st century. as a performing phenomenon: diss. ... candidate of art studies. Odesa, 246 [in Ukrainian].
3. Voytsekhivskyi, B. (2010). From mother to son (Valentina and Valeriy Antonyuk). *Memory of centuries*, 1/2, 278–284 [in Ukrainian].
4. Gandzha, I. (2016). Valentina and Valeriy Antonyuk: the phenomenon of the Ukrainian artistic family. *Korsun region in the history of Ukraine*, 331–344 [in Ukrainian].
5. Grigor'eva, O. (2021). Vocal cycle in the works of D. L. Klebanov: aspects of interpretation of the genre: diss. ... candidate of art studies. Kharkiv, 240 [in Ukrainian].
6. Hrytsenko, O.G. (2019). Valeriy Antonyuk. Features of style. *Art history notes*. 35, 273–280 [in Ukrainian].
7. Hrytsenko, O.G. (2017). Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valeriy Antonyuk's symphonic music: diss. ... candidate of art studies. Kyiv, 249 [in Ukrainian].
8. Zahorodniy, T. (2015). Vocal cycles of Ukrainian composers of the 1960s-70s in the scientific works of musicologists: an attempt at analysis. Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, 35, 186–195 [in Ukrainian].

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

UDC 78.01(07)

DOI 10.33287/222236

Сюта Богдан Омелянович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (098) 547 - 81 - 20
e-mail: theodotius@i.ua
<https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>*

**ЦИТАТА У МУЗИЧНОМУ ТВОРІ:
ПРОБЛЕМА ВПІЗНАВАНOSTІ
І ЗЧИТУВАННЯ ЗНАЧЕНЬ**

Питання статусу цитати в музичних творах зберігає свою актуальність вже понад півстоліття. Проблеми прочитуваності та ідентифікації цитат, впізнаваності цитат та їх семантика, інтеграція в текст твору чужого слова та формування інтертекстуальної стратегії в процесі авторського мовлення і нині досліджені фрагментарно, а результати цих досліджень не систематизовані належним чином. Навіть фіксування самого предмету дослідження здійснюється не завжди науково коректно. **Метою статті** є розкриття питань, що торкаються статусу цитати у музичних текстах, а також проблеми прочитуваності, властиво упізнавання й ідентифікації цитованого матеріалу як *іншого, чужого* в потоці авторського мовлення, що і становить суть цитації. Для оптимального вирішення поставлених завдань залучено ряд **методів**, серед яких основними є джерелознавчий, системний, термінологічний та аналогії. Усі дослідження здійснюються автором в українському музикознавстві вперше. **Висновки.** Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, збагачення уживаних значень, уточнення та коригування виформовуваних змістів. Враховуючи здобутки рецептивної поетики констатуємо, що *цитатою маємо*

вважати тільки той текстовий матеріал, який *сприймається слухачем як інший*, порівняно із основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. Питання впізнаваності цитати є основоположним, адже непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як інтегрування іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту. Тому вдало і точно *прочитана форма* цитати посідає чільне місце у сприйманні музичних творів із цитаціями.

Ключові слова: цитата, цитація, впізнаваність, прочитуваність, точна цитата, неточна цитата, семантична цитата, алюзія, ремінісценція, текст, інтертекстуальність, рецептивна поетика, слухач.

Siuta Bogdan, doctor of Arts, professor, professor at the Department of musical theory in Ukrainian National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky

Quotation in a musical work: the problem of recognition and reading of meaning

The issue of the status of quotations in musical works has been relevant for more than half a century. The problems of readability and identification of quotations, the recognition of quotations and their semantics, the inclusion in the text of the meanings of „other”, „foreign texts” and the construction of an intertextual strategy in the process of the author's speech and currently researched in a fragmented way, and the results of these studies are not properly systematized. Even fixing the subject of research itself is not always scientifically correct. **The purpose** of the article is to reveal issues related to the status of citations in musical texts, as well as the problem of readability, inherent in the recognition and identification of quoted material as other, alien in the flow of the author's speech, which is the essence of quotations. For the optimal solution of the tasks, a number of **methods** are involved, among which the main ones are source studies, systematic, terminological and analogical. **The newness.** All research is carried out by the author for the first time in Ukrainian musicology. The result of this study was the following **conclusions:** a quote in music is an effective means of diversifying the text of a work, increasing the number of meanings used, enriching and correcting the created contents. Taking into account the achievements of receptive poetics, we state that a quote should be considered only textual material that is perceived by the

listener as different, compared to the main speech material, foreign in style, type of translated values or semantics, as a carrier of a different functional and stylistic code. The question of the readability of the quotation is critically important, because an unread and unidentified quotation is not perceived as interspersed or joining another text, context, paratext and does not participate in the creation of an intertext. Therefore, an appropriately and precisely read form of the quote is put forward to a prominent place in the perception of musical works with quotations.

The key words: quotation, citation, recognizability, readability, exact quotation, imprecise quotation, semantic quotation, allusion, reminiscence, text, intertextuality, receptive poetics, listener.

Постановка проблеми. Актуальною і досі нагальною для опрацювання постає проблема осмислення статусу цитати в музиці. Процес наукового опрацювання цієї проблеми розпочався у першій третині ХХ ст., але перші спостереження були здійснені досить спорадично, більшою мірою в контексті розробки локальних питань музичних творчості й психології. У другій половині минулого століття, починають з'являтися праці переважно з різних царин естетики та семантики, присвячені висвітленню різних аспектів власне цієї проблеми. Ряд із надрукованих праць виразно апелюють до розробки різних аспектів і технік творчості композитора.

Актуальність теми зумовлюється як необхідністю створення більш повної картини цитації в музичному мистецтві, так і виробленням загальних теоретичних засад її вивчення та початкового опрацювання принципів систематизації цитати, досі невиврачених у музикознавстві.

Огляд літератури. Музикознавці, пишучи про цитату, найчастіше піднімали питання, що стосуються функцій цитати в художньому тексті, походження цитат, використаних у різних музичних творах, а також міри і характеру змінюваності цитованого матеріалу. Широко відомими у цих царинах стали дослідження Г. Лендона, З. Лісси, Г.К. Ворбса, Г. фон Нои, У. Кремера, К. Кюна, Е. Будде, Т. Кнайфа, Г. Грубера, Б. Зоннтаґ, К. Флороса, Г. Конріджа, П. Тіссена, Е. Гайль, А. Денисова та ін. Продовжують залишатися незапитуваними і недослідженими проблеми цитати як мовного феномена і цитації в музичному дискурсі. Системне осмислення цитати як одного з центральних понять сучасної стилістики тексту і теорії інтертекстуальності розпочалося щойно з початком ХХІ ст.

Метою статті є розкриття питань, що торкаються статусу цитати у музичних текстах і, зокрема, музичних творах, а також проблеми прочитуваності, властиво упізнавання й ідентифікації матеріалу цитати як *чужого слова* в потоці авторського мовлення, що й становить суть цитації.

Об'єктом дослідження є сприймання текстів музичних творів, а **предметом** – ідентифікація і прочитуваність іншотекстових вкраплень, що кваліфікуються як цитати.

Основний матеріал. Насамперед постають логічні запитання, чи завжди *чуже слово* сприймається у визначеному тексті як *інше*, а автор музичного повідомлення (що є найчастіше і його адресантом) та його адресат ідентифікують використаний у повідомленні чужий матеріал подібно і визначають його переважно як цитату? Чи зберігається сутність цитування, коли цитований текст не сприйнятий як *чуже слово* із різних причин (через незнайомість адресата з джерелами цитації або з культурним і художнім контекстом музичного твору)? Або, коли слухач розпізнає у мовленому чужий матеріал, але той трактується композитором як власний? Яка атрибуція цитати є важливішою: атрибуція, здійснена адресатом виключно з власних позицій, чи та, що є найвідповіднішою задумові автора, який її використав? Ці і ряд інших питань, пов'язаних переважно з вивченням цитати як феномена музичної мови і мовлення, залишаються відкритими. Саме тому центральним предметом нашого дослідження передусім став розгляд цитати як текстового феномена, а також деяких мовнокогнітивних аспектів цитації в процесі музичного мовлення.

Спершу слід обрати робоче формулювання терміна «цита́та» у музиці, яким можна послуговуватися надалі у викладі. У музичній комунікації найдоцільніше розглядати цитату як дієвий *компонент інтертекстуального* освоєння тексту. «У такій інтерпретації .. цитатою [вважається – Б.С.] не так запозичення безпосереднього текстового фрагмента, як актуалізація (опертя на нього, чи відштовхування від нього) функціонально-стилістичного коду, що репрезентує певний спосіб мовомислення, або стилістичну, мовно-естетичну традицію» [2, 10]. Відповідно таке розуміння дає змогу вважати цитатою *будь-яку форму текстових співдій у музиці за участю тексту-цитати, що є носієм «іншого» функціонально-стилістичного коду* (від ледь уловних алюзій до парафраз і центонів) *чи представником «інших» культурних смислів.* Специфіка

сприймання цитати, спостережена Н.А. Кузьміною, також дуже важлива, особливо для музики. У своєму відомому висловленні вона зазначає, що «... головне в цитаті – це впізнаваність форми: цитата зберігає свою якість до того часу, поки її матеріальна оболонка придатна для відновлення. *Тотожність смислу необов'язкова: чуже слово може слугувати для автора формою вираження свого власного смислу* [виділення моє – Б.С.], відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його у вигляді фону, нерідко контрастного щодо нового значення (як-от, наприклад, в пародії)».

Питання вичерпного визначення цитати в музиці доволі непросте. Активний розвиток теорії інтертекстуальності упродовж останніх десятиліть активізував також інтерес до вивчення феномена цитати та цитації. У контексті інтертекстуальних підходів цитата постає «як спосіб актуалізації попередніх знань, механізм «просування тексту в часі», діалогування авторського тексту з універсумом ... культури, як маркера звернення до традиції та збереження її тяглості на всіх етапах становлення і розвитку ... мови у її часопросторових і жанрових різновидах» [6, 10]. Як бачимо, цитата – це складне мовностилістичне явище, пов'язане з широкими і достатньо мінливими соціокультурними контекстами. Щоб належним чином сприйняти цитоване, *слід перед тим його знати*. А те, що кожна епоха розширює горизонти актуального знання, затираючи водночас фрагменти старіших знань, або ж актуалізує пласти художнього знання минулих епох, маргіналізує діяхронний зріз сучасних, впливає на спосіб і тип цитації, сприймання і розуміння цитати, створення (чи нестворення) інтертекстуальних відношень і похідних текстів. Тому багатий цитатами художній *текст минулих епох*, сприймається іноді як суто авторське й однозначне, *позбавлене цитат повідомлення*, а текст, який ми вважаємо цитатою *сьогодні*, колись нею не був. Тож для увиразнення міркувань та висновків здійснимо екскурс у світ музичної цитати.

Почнімо із спростування усталеної недоречності, яке може добре проілюструвати суть предмета нашого дослідження. Нині багато музикантів упевнені, що головна тема першої частини «Героїчної» симфонії Л. ван Бетховена є запозиченою з інтради до ранньої опери В.А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєна» KV 283 [3, 20]. Обидві теми відрізняються фактично тільки завершеннями (це останні три чвертки, які визначають індивідуальне стильове обличчя тем), які суттєво не

впливають на художні змісти. Виникає логічне запитання, чи міг Л. Бетховен знати музику призабутого твору, що був написаний юним вундеркіндом у 12-літньому віці для урочистостей відкриття зеленого театру в маєтку Ф.А. Месмера. Опера була поставлена при житті В.А. Моцарта тільки раз (!), за два роки до народження самого Бетховена?! Наступне виконання цього одноактного сценічного твору Моцарта відбулося у Берліні через 63 роки після смерті Бетховена! В ту епоху не існувало звукозапису. Текст Моцартової опери до її другої постановки надрукований не був, а автограф твору віднайшли вже після смерті Л. Бетховена.

Тема В.А. Моцарта доволі усереднена – це типовий для музики другої половини 18 ст. звуковий зворот – художня формула, базована на ритмізованому арпеджуванні тонічного тризвука (про *художню формулу* детальніше див. далі – Б.С.). Таку чи дуже подібну художню формулу, яка походить із загального інтонаційного тезаурусу епохи віденської класики (за Л. Ратнером – це класицистичний топік), могли використати в ту епоху незалежно один від одного чимало професійних композиторів і музикантів-любителів. Але історія про запозичення чи цитування музики В.А. Моцарта живе, і чимало слухачів Третьої симфонії з перших її тактів, як правило, пригадують жодного разу не слухану автором Героїчної моцартівську інтраду.

Шанувальники творчості Йоганнеса Брамса можуть помітити подібну схожість між другою темою його фортепіанної рапсодії ор. 79 № 1 і темою п'єси «Смерть Озе» із музики до «Пера Гюнта» Едварда Гріга (перша сюїта, ор. 46), створеної чотирма роками раніше (музика до п'єси Г. Ібсена була написана ще 1875 року). Цілком можливо, що про свідоме цитування Й. Брамсом музики Е. Гріга не йшлося (хоча стовідсотково виключати цього не можна). У колах німецьких музикантів-професіоналів Е.Х. Гріг у ті роки ще вважався другорядним композитором. Й. Брамс, якого на той час (1886) уже вважали класиком німецької і австрійської музики, напевно свідомо не цитував би музику нереноманованого автора Гріга. Просто «архів епохи» був щільно насичений саме такого типу інтонаційними зворотами чи *художніми* (у літературі їх називають *поетичними*) формулами [1, 100–110]. Але, знаючи звичку Й. Брамса досить вільно використовувати результати творчості інших авторів, часто «забезпечуючись» указуванням на афішах та титульних сторінках надрукованих творів, що їх «уклав» або ж «опрацював» (wurde gesetzt),

а не «написав» чи «скомпонував» Й. Брамс, можна говорити не просто про використання чужого матеріалу, але й про плагіат. Згадаймо історію із фактичним плагіюванням фрагментів чардаша «Спогади про Бартфельд» відомого композитора і диригента Адальберта Пауля фон Келера у брамсівських «Угорських танцях» №№ 1 і 5. Виступити на захист свого твору від творчої сваволі найавторитетнішого віденського композитора останньої третини ХІХ століття не відважувався ніхто... Прізвище «Брамс» було в тогочасній Австрії фактично синонімом поняття «музика» (згадаймо, як Антон Брукнер, уже славетний композитор-симфоніст, у процесі представлення своєму багатолітньому кумиру Й. Брамсу, спробував поцілувати руку останнього...). Але практика плагіату процвітала в Австрії на усіх рівнях музичного «табелю про ранги». Так, скажімо, той самий Антон Брукнер сплагіював «Маццучеллі-Марш» (написний Белою Келером 1857 року для 10 піхотного австрійського полку) у своєму Марші Es-Dur (навіть внесеному Ф. Грасбергером в офіційний перелік творів композитора як WAB 115)... Чи можна вважати це цитуванням?.. Марш був виконаний 14 вересня 1924 року як твір А. Брукнера у концерті на честь його 100-річного ювілею. Вже на перетині ХХ – ХХІ століть за цим твором таки утвердилося авторство австрійського диригента і композитора словацько-угорського походження Адальберта Пауля фон Келера.

Художня формула (у згаданій вище «темі Брамса – Гріга» її функцію виконує запитальний мотив, заснований на гармонічному русі від тоніки до домінанти із кінцевою затримкою на нестійкій функції) не має достатньої самостійності і автономності, яку має цитата. У процесі цитації відбувається своєрідний «енергообмін між прототекстом (прототекстами) і метатекстом» [1, 99]. Формула ж безпосередньо не пов'язана ні з конкретним автором, ні з конкретним текстом. Це створений ще *до текстів* художній знак, який вживається у різних (зазвичай достатньо численних) контекстах і в різному мовному оточенні. Так, наприклад, спосіб фактурної організації музичного матеріалу *мелодія, що рухається по звуках тризвука, + «альбертієві баси»* є типовою художньою формулою фактури фортепіанної музики епохи віденського класицизму і раннього романтизму. І тільки, коли поєднати з цією формулою характерні хорейчні низхідні секундові ходи-затримання у мелодії (як от у 24-му і 28-му тактах частини 1 сонати В.А. Моцарта для фортепіано В-Dur

KV 570, у тактах 4-6 і 10-12 першої частини його ж сонати G-Dur KV 283 (189h), або у 4-му такті першої частини сонати F-Dur KV 332 (300k)), то отримуємо виразний музичний знак стилю Моцарта (так званий *тонік зітхання*), який за певних умов може слугувати стильовою цитатою чи алюзією музики саме цього композитора. Такі розповсюджені художні формули, що відсилають слухача до якогось добре знаного тексту (чи групи текстів, як у випадку з музикою В.А. Моцарта), можуть сприйматися як цитати навіть тоді, коли автор твору їх такими не задумував.

У цьому разі може йтися, за термінологією З. Лісси, не зовсім про цитату, чи, радше, не про свідому цитацію, а про *ремінісценцію* як різновид текстового запозичення. Й. Брамс також послуговувався цим словом, яке не мало в той час визначеного термінологічного наповнення, на визначення цитати. Хоч до справжньої цитації тодішні автори, зокрема і Й. Брамс, вдавалися достатньо часто. Згадаймо, наприклад, першу частину Симфонії № 2 ор. 73 Й. Брамса, завершену незадовго до згадуваної рапсодії, де у головній партії цитується початок Симфонії № 103 Й. Гайдна та – у побічній партії – подається неточна цитата побічної теми з Дев'ятої симфонії Ф. Шуберта. Однозначно сприймається також цитування пісні *Gaudeamus igitur* в Академічній святковій увертюрі ор. 80 (1879). А ще – неточне цитування Брамсом музики Й.С. Баха, Ф. Шуберта й Дж. Б. Віотті у – відповідно – Сонаті № 1 e-moll ор. 38 для віолончелі і фортепіано (де, до речі, чимало місць, подібних на музику віолончельної сонати маловідомого нині Бернгарда Ромберга), темі пасакалії у Четвертій симфонії, що походить з кантати Й.С. Баха BWV 150, та у побічній партії Подвійного концерту (*Sinfonia concertante*) a-moll для скрипки й віолончелі з оркестром ор. 102 (початкова тема Концерту для скрипки з оркестром № 22 a-moll Дж. Б. Віотті – улюбленого твору першого виконавця скрипкового концерту Й. Брамса і його щирого друга Йозефа Йоахіма). А із 21 «угорського танцю» тільки 6 (№№ 1, 3, 10, 11, 14, 16) мають в основі тематичний матеріал, створений Брамсом. Решта – використані ним поширені в музичному побуті того часу мелодії інших композиторів.

Уже перша фортепіанна соната ор. 1 молодого гамбуржця відкривається неточною цитатою музики першої частини сонати ор. 106 B-Dur Hammerklavier Л. Бетховена і повторює структуру бетховенської Вальдштайн-сонати ор. 53 C-Dur, про що неодноразово

говорив сам Й. Брамс. Головна партія фіналу його першої симфонії ор. 68 c-moll однозначно відсилає нас до музики хору з фіналу Дев'ятої симфонії ор. 125 Л. Бетховена. А варіації для фортепіано ор. 9 Й. Брамса – ціла антологія точних і неточних цитат та ремінісценцій музики Роберта і Клари Шуманів. Початок симфонії № 3 ор. 90 F-Dur Й. Брамса походить із струнного квінтету Ф. Шуберта, а у скерцо ор. 4 Es-Dur для фортепіано наслідуються друге і третє скерцо Ф. Шопена. У головній партії першої частини Четвертої симфонії ор. 98 e-moll уважний слухач почує мелодичні звороти фіналу скрипкової сонати e-moll В.А. Моцарта. Для шанувальника українського мелосу цікавим виявиться факт неточного цитування Й. Брамсом української петрівчанської пісні «Малая нічка» у Варіаціях на тему Й. Гайдна ор. 56а, а у Скерцо і фіналі Другої симфонії ор. 73 (1877) розпізнаються інтонації інших українських пісень – «Веселився козаченько» і «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

Мимовільних запозичень і цитувань, яких у музиці Брамса також чимала кількість, композитору з репутацією найкращого у Відні знавця німецько-австрійської музики XVIII – XIX ст. справді важко було уникнути. Він і сам це прекрасно усвідомлював. «Однією з найдурніших тем у недалеких людей є ремінісценції... Не зачіпайте її, залиште у спокої. Врешті решт Ви самі знаєте, що мені також випадало красти – і набагато більше», – писав він відверто у листі до молодого композитора Отто Дессофа [4].

Але не варто також вважати повноцінними цитатами *чужі* теми, узяті за основу для варіаційних циклів, фантазій чи рапсодій. У цьому разі при сприйманні твору важливу роль відіграє наставлення слухача. Коли він захоче оцінити художні особливості досить посереднього з погляду художності вальсу видавця і композитора Антона Діабеллі, або справді непересічних оперних арій Анрі Гретрі чи Джованні Паїзієлло, слухаючи варіації Л. Бетховена або Ф. Ліста на ці теми, то може спробувати це зробити. Та, як правило, естетичні переваги художньо цілісного варіаційного циклу нівелюють окремішність початкової теми і можливість сприймати її як *чужу*. Так сталося, наприклад з обома темами-цитатами (теми капрису № 24 a-moll Н. Паганіні (XIXст.) й секвенції «Dies irae», уперше зафіксованої ще в XII ст.) в Рапсодії на тему Н. Паганіні ор. 43 С.В. Рахманінова (написана у формі 24-х варіацій на ці дві теми). Ту саму ситуацію спостерігаємо й у лістівській «Великій симфонічній фантазії (на теми

з «Лелію» Г. Берліоза)): слухач може довідатися про авторство обох використаних тем, лише прочитавши назву твору на афіші або в партитурі.

Деякі цитати, що сприймалися як *чужий* матеріал у момент виникнення твору (навіть при бажанні автора приховати факт цитування), з плином часу втратили ознаки «чужого» через некомпетентність слухача в розрізненні призабутої або невідомої музики. Так нині сприймаються використані В.А. Моцартом в увертюрі до «Чарівної флейти» близькі до неї за стилем і популярні свого часу мелодії із першої частини фортепіанної сонати ор. 6 № 2 В-Dur Муціо Клементі та опери Їржи Антоніна Бенди «Аріадна на Наксосі», або ж цитовані у фіналі другої дії «Дон Жуана» теми заключної сцени фіналу опери «Рідкісна річ» Віценте Мартін-і-Солера, арії Міньони «Як ягня» із опери «Коли двоє позиваються, виграє третій» Джузеппе Сарті і арії Фігаро з першого акту «Весілля Фігаро» самого В.А. Моцарта. Віднайти багато спільних моментів із оперою «Дервіш-благодійник» Бенедикта Шака, Франца Ксавера Герля і Йогана Баптиста Геннеберга можна у «Чарівній флейті».

Нині така ідентифікація «музики інших авторів» є кропіткою роботою і вимагає належного рівня культурної компетентності. Сучасники В.А. Моцарта добре знали музичні твори, що тоді звучали. Їхнє сприймання відповідних композицій істотно розбігалось із сьогоднішнім (Дж. Сарті, В. Мартін-і-Солера і А. Сальєрі були у Відні другої половини XVIII ст. чи не найпопулярнішими оперними композиторами) і було істотно багатшим у плані образів, контекстів і референцій. Чимало дослідників припускає, що, цитуючи свою оперу, поруч із творами цих авторів, В.А. Моцарт засвідчував передусім високу самооцінку власної музики. Рефреном популярного донині фортепіанного Рондо Ре мажор В.А. Моцарта KV 485 стала – як свідчення високої поваги – тема Йогана Христіана Баха, сина славетного лейпцигського кантора: розпізнати у ній мелодію Й.Х. Баха сьогодні може тільки обмежене коло справжніх знавців музики XVIII ст. Мабуть з тієї самої причини Й. Гайдн використав як головну тему менуету із симфонії Es-Dur № 103 «З тремоло литавр» мелодію В.А. Моцарта із «Викрадення із сералю». З подібною метою, але не переходячи межі, імітує В.А. Моцарта Л. Бетховен у смичковому квартеті ор. 18 № 5 A-Dur. А от імітування заключної фуґи із брамсівських Варіацій на тему Г.Ф. Генделя ор. 24 в останній частині

Сонати для фортепіано С. Барбера перетворилося майже на рабське наслідування...

Виразні запозичення музичного матеріалу, якими рясніє «Реквієм» В.А. Моцарта (фактично це неточне цитування частин «Реквієму» Франсуа – Жозефа Госсєка, творів Карла Філіппа Емануїла Баха, Георга Фрідріха Генделя, Доменіко Чимарози та Йогана Міхаєля Гайдна), а також розповсюджувана з ініціативи вдови композитора інформація про істотно більшу участь самого Моцарта у процесі написання твору, викликали, наприклад, щире несхвалення у його сучасників. Л. ван Бетховен досить прохолодно ставився до деяких композицій свого старшого колеги, зокрема й до «Реквієму», і навіть попросив виконати на власних проводах у кращий світ «Реквієм» не В.А. Моцарта, а Л. Керубіні. Нині ж ми приймаємо цей – насправді містифікований – твір великого австрійця за автентичний, не ідентифікуючи цитат та «дописаного» іншими музикантами «чужого» матеріалу, якими насичений текст моцартівського «Реквієму».

Отже, мусимо погодитися, що чимало цитат із творів минулих століть сьогодні втратили свою якість *чужого слова* і як цитати вже не сприймаються. Але слухач однозначно сприймає як цитату матеріал, ідентифікований як *чужий*. Навіть, коли такий матеріал власне не є цитацією. Так пентатонічні послідовності звуків в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» й надалі розпізнаються слухачем як цитати із текстів японської художньої культури, хоча вони не є ними. Ці художні формули фактично виконують в опері функції *семантичної цитати* завдяки їх ідентифікуванню як репрезентантів іншокультурного середовища. При цьому тільки невелика частина слухацької аудиторії опери впізнає у її музиці фрагменти творів Ріхарда Вагнера та Жюля Массне, чи авторемінісценції з «Богєми» і «Тоски».

Не менш ускладненим видається спосіб дефініювання цитацій фольклору у професійній музичній творчості. У величезній кількості творів мелодії народних пісень та танців і фольклоризованих духовних напівів слугували композиторам формотворчою основою художнього твору, а не простим допоміжним засобом. Але більшість слухачів, слухаючи такі твори, не ідентифікує цитат (за незначними винятками) у тексті, що їх прийняв.

Так, показова для української художньої культури першої третини ХХ століття Соната для фортепіано оп. 10 Антіна Рудницького

є водночас дуже показовим твором у плані ідентифікації цитацій. Соната повністю вибудовується на видозмінених мелодіях (неточних та трансформованих цитатах) українських пісень. У першій частині – це пісні «Засвіт встали козаченьки» і «Ой, видно село» (тема заспіву), у другій – «Ой і зажурилися стрільці молодії» (тема варіацій), в третій – «Ой, видно село» (мелодичний варіант приспіву у жанрі козачка і тема заспіву). Не кожному слухачеві, навіть обізнаному з українським пісенним фольклором, вдасться розпізнати, ідентифікувати й атрибутувати всі використані мелодії. У першій частині початкова маршова головна партія «Засвіт встали козаченьки» і побічна тема «Ой, видно село» прочитуються однозначно практично всіма сприймачами, а от тема варіацій другої частини виявляється відомою за незначними винятками хіба що слухачам, знайомим із «Галицькими піснями» Л. Ревуцького (куди включене опрацювання цієї пісні), або ж галичанам дуже поважного віку (пісня належить до не надто часто виконуваних зразків стрілецького фольклору). Отже, одна частина слухачів сприйме той самий фрагмент тексту як авторського, інша – розпізнає в ньому цитати, ще менша – їх ідентифікує і тільки дуже незначний відсоток професіоналів атрибутує розпізнані цитати. При цьому музичний текст Сонати, укладений А. Рудницьким, залишатиметься незмінним.

Із викладеного зрозуміло, що цитатою можна вважати лише той матеріал, який слухач ідентифікує як *чуже слово*, як *інший* матеріал. Тобто, пов'язаний із привнесенням у слуханий твір додаткових значень, які, співдіючи із системою «своїх» значень, приводять до їх трансформації чи змінювання і створення істотно ширших змістів, аніж це можна було б зробити без такого привнесення. І, зрозуміла річ, вагомість трансформацій первісних значень і нарощення змістів узалежнюються від рельєфності інтегрованої цитати. Матеріал, що не несе тематичного навантаження, зазвичай як цитата не використовується, окрім випадків, коли йдеться про привнесення значень на рівні історично-культурної епохи (як, наприклад, використання в сучасній музиці так званих *альбертієвих басів* ніколи не приводить до потреби ідентифікації певного фортепіанного твору Доменіко Альберті, який міг стати джерелом цитації, але слугує тут засобом актуалізації при сприйманні та виформовуванні змістів художніх рис класицистичного стилю).

Висновки. Отже, зваживши зроблені спостереження і врахувавши міркування щодо них, можемо підсумувати викладене. Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, нарощення і збільшення насиченості використовуваних значень, збагачення та коригування виформовуваних змістів. Згідно з останніми здобутками рецептивної поетики можемо стверджувати, що *цитатою маємо вважати* тільки той текстовий матеріал, який *сприймається слухачем як інший*, порівняно із основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. Виходячи із цього, цитати поділяються на *точні, неточні та семантичні*.

Критично важливим є питання прочитуваності цитати, адже непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як інтегрування іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту. Тому вдало і точно *прочитана форма* цитати посідає чільне місце у сприйманні музичних творів із цитаціями та найбільшою мірою забезпечує ідентифікацію впровадженого *іншого*.

Значення, що його несе цитата, також може змінюватися, порівняно із первісним значенням цитованого тексту. Залежно від культурної компетенції та рівня професійної освіченості сприймача, а також текстових особливостей твору цитата може нести не тільки значення, вкладені в неї творцем прототексту, або адресантом художнього повідомлення з цитацією, але і їх видозміни аж до цілковито відмінних чи емоційно протилежних варіантів значень.

Цитата може бути прочитана як цитата, але неідентифікована за джерелом походження. У такому разі значення, прочитані слухачем, і змісти твору узалежнюються від міри збіжності семантики розпізнаної цитати із семантикою цитованого тексту. Це може привести також до певної усіченості, обмеженості семантичного поля з якого походить актуалізована цитата та відповідної зміни принесених нею значень у текстових співдіях у новому творі.

Перспективою дослідження означеної теми постає подальший розвиток і розбудова теорії цитати і цитації в музичному мистецтві, а також нової оцінки і нового тлумачення ряду творів, що містять цитування інших джерел.

Список використаних джерел і літератури:

1. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець-мистецтво-читач. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 8. 2014. С. 42–50.
2. Сюта Г. Лінгвокогнітивні механізми цитації в сучасному поетичному тексті. *Українська мова*. № 1 (49)/2014. С. 9–22.
3. Birtel Wolfgang. „...zu gut für ihn“: Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. № 3/2001. S. 19–25.
4. Lissa Zofia. O cytacie w muzyce. *Szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. S. 269–314.
5. Noé Günther von. Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1963. № 4 (74). S. 134–137.
6. Rosen Charles. Do you like Brahms Music? *The New York Review of Books*. 1998. October 22.
7. Worbs Hans Christoph. Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 122 (2/1961). S. 47–49.

References:

1. Malenko, O. (2014). Intermediality as an aestheticization of artistic discourse: artist-art-reader. *Naukovyj chasopys NPU im. M. P. Drahomanova*. Ser. 8. 2014. P. 42–55 [in Ukrainian].
2. Siuta, H. (2014). Linguistic mechanisms of citation in modern poetic text. *Ukrainsjka mova*. № 1 (49) / 2014. P. 9–22 [in Ukrainian].
3. Birtel Wolfgang. „...zu gut für ihn“: Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. № 3/2001. P. 19–25 [in Germany].
4. Lissa Zofia. O cytacie w muzyce. *Szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. P. 269–314 [in Polish].
5. Noé Günther von. Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1963. № 4 (74). P. 134–137 [in Germany].
6. Rosen Charles. Do you like Brahms Music? *The New York Review of Books*. 1998. October 22 [in English].
7. Worbs Hans Christoph. Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 122 (2/1961). P. 47–49 [in Germany].

Рощенко Олена Георгіївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*
тел. (050) 30 - 11 - 411
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Чжан Юй,
*аспірантка
Харківської державної академії культури*
тел. (067) 573 - 98 - 08
e-mail: 532444714@qq.com
<https://orcid.org/0000-0003-2596-7632>

ЛОГІКА ЛІБРЕТОТВОРЕННЯ «ВЕЛИКОГО КАНАЛУ. БАЛАДИ РІЧКИ» – НОВІТНЬОЇ КИТАЙСЬКОЇ ОРИГІНАЛЬНОЇ ОПЕРИ

Мета статті – на основі вивчення вимог до новітньої китайської опери, розроблених творчим колективом Національного Великого оперного театру в Пекіні на чолі з його директором *Чень Пін*, дослідити логіку лібретотворення, властиву музичній драмі Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки» (2012). Використані у науковій статті **методи дослідження** (принцип історизму, сюжетологічний і лібретотворчий види аналізу) обумовлені завданням розкриття змісту обраної для вивчення теми. **Наукова новизна** статті полягає у вивченні системи вимог до новітньої китайської опери, розроблених на початку ХХІ століття творчим колективом Театру в Пекіні, а також у дослідженні їх втілення у лібрето опери «військового композитора» Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки». **Висновки.** Розробка вимог до китайської опери майбутнього, запропонованих творчим колективом Театру в Пекіні, обумовлена зацікавленістю у здійсненні постановки монументальної музичної драми, у котрій було би враховано багатовікові традиції національного музичного театру, в якому домінує принцип переваги драми над музикою. У роботі розглянуто вимоги до лібрето новітньої великої китайської опери,

обумовлено вибір сюжету, специфіку його опрацювання (зокрема, розкрито сутність співвідношення «малих драм» і методу дін), визначено функції музики у драмі (наприклад, умови виникнення і роль «сюжетної пісні»), надано ознаки «Каналу» як національного китайського оперного міфу. Встановлено, що хоровий образ Вічної річки, а саме – героїні понад дією, що тече крізь простір і час, – максимально об'єднує контрастні оперні сцени, драматичні лінії та сюжети, виконуючи у такий спосіб функцію філософського узагальнення стосовно розвитку драматургічних векторів опери. Багатоплановість хорових сцен надає опері суттєвих ознак хорової опери, а також опери-ораторії.

Ключові слова: лібрето, опера, пісня, хорова драматургія, монументалізм, містеріальність, національний оперний міф, національна картина світу.

Roshchenko Olena, Doctor of Art History, Professor, Department of History of Ukrainian and Foreign Music, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

Zhang Yu, postgraduate student at the Kharkiv State Academy of Culture

The logic of the libretto of „Grand Canal. Ballads of the River” – the newest Chinese original opera

The purpose of the scientific article is to study the requirements for the latest Chinese opera, developed by the creative team of the National Grand Opera House in Beijing, headed by its director Chen Ping, to explore the logic of librettist creation inherent in Yin Qin's musical drama „Grand Canal. The Ballad of the River” (2012). The research **methods** used in the article (the principle of historicism, plot and librettist analysis) are conditioned by the task of revealing the content of the topic chosen for study. The **scientific novelty** of the article lies in the study of the system of requirements for the latest Chinese opera, developed in the early twenty-first century by the creative team of the Beijing Theater, as well as in the study of their implementation in the libretto of the opera by the „war composer” Yin Qin „Grand Canal. The Ballad of the River”. **Conclusions.** The development of the requirements for the Chinese opera of the future, proposed by the creative team of the Beijing Theater, is due to the interest in staging a monumental musical drama that would take into account the centuries-old traditions of the national musical theater, which is dominated by the principle of drama over music. The paper examines the requirements

for the libretto of a modern major Chinese opera, determines the choice of the plot, the specifics of its development (in particular, the essence of the relationship between „small dramas” and the ding method is revealed), defines the functions of music in the drama (for example, the conditions of emergence and the role of the „plot song”), and provides the characteristics of the „Channel” as a national Chinese opera myth. As the consequence, the choral image of the Eternal River, a namely, the heroine over the action flowing through space and time, maximally unites contrasting operatic acts, dramatic lines and plots, accordingly performing the function of philosophical generalization regarding the development of opera’s dramatic vectors. The usefulness of the choral parts gives the opera features of a choral opera, oratorio opera.

The key words: libretto, opera, song, choral drama, monumentalism, mystery, national opera myth, national picture of the world.

Постановка проблеми. Вивчення оперотворчих процесів у світовому музичному театрі початку ХХІ століття володіє високим ступенем затребуваності, оскільки є відображенням музично-театральних пошуків нашої історичної сучасності. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує теоретична розробка концепції китайської опери майбутнього, як і особливості художньої реалізації оперологічної концепції у взірцях, тлумачних майстрами східного театру і китайськими музикознавцями, як взірцеві. Вибір для аналізу новітньої великої китайської опери Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки», створеної на основі «ідеального лібрето», розробленого знавцем історії китайського музичного театру Хуан Вейру, цілком відповідає обраній темі дослідження, як перший визнаний взірць новітньої оригінальної монументальної національної опери, що й визначає **актуальність** окресленої теми.

Науковими завданнями, реалізованими у даній роботі, постали: вивчення теоретичної концепції новітньої китайської опери, розробленої творчим колективом Національного Великого оперного театру в Пекіні на чолі з його директором *Чень Пін*; аналіз вимог до лібрето і специфіки його втілення в оперній драматургії, наданих в аналізованій теорії китайської опери майбутнього; висвітлення ознак національного китайського оперного міфу, відтворених у «Великому Каналі» Інь Цінь – Хуан Вейру.

Аналіз сучасних робіт за темою статті. У дослідження введено наукові роботи, виконані рядом вчених на початку ХХІ століття,

зокрема китайських дослідників щодо оцінки опери Інь Цінь – Хуан Вейру «Великий Канал» як такої, що ідеально відтворює теоретичну концепцію Театру в Пекіні (Ван Нан [10], Лі Юйлінь [11], Лі Бейбей [12], Чжан Шувей [13]); аспірантів з КНР, які навчаються (навчалися) в українських мистецьких закладах освіти й розробляють (розробили) наукові концепції, що відповідають проблематиці даного дослідження (Лі Ліхує [2], У Хун Юань [6], Чжан Юй [7; 8]). Крім того, до статті залучено монографію О. Воробйової [1], присвячену історії музичного театру Піднебесної; праці О. Рощенко [4; 5], у котрих досліджено специфіку національного оперного міфу; наукові концепції щодо оперної містеріальності (О. Муравська [3], Шан Юн [9]).

Мета статті – на основі вивчення вимог до новітньої китайської опери, розроблених творчим колективом Національного Великого оперного театру в Пекіні на чолі з його директором Чень Пін, дослідити логіку лібретотворення, властиву музичній драмі Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки» (2012).

Об'єкт дослідження – новітня велика китайська опера, а **предмет** – логіка лібретотворення, властива музичній драмі Інь Цінь – Хуан Вейру «Великий Канал. Балада Річки» (2012).

Основний матеріал. У художній культурі Піднебесної початку ХХІ ст. актуального значення набуло створення новітньої великої китайської опери як відродження пам'яті про національне минуле. З метою вирішення такого завдання творчий колектив Національного Великого оперного театру в Пекіні, на чолі з його директором Чень Пін, розробив концепцію новітньої китайської опери майбутнього, що має теоретичний і практичний, парадигмальний і маніфестальний характер, містить *історико-художні шляхи реформи жанру*: вибір знакового для історії країни сюжету, обраного з легендарно-міфологічного або історичного минулого, створення на його основі самобутнього лібрето, у котрому буде запропоновано художню інтерпретацію «вічної теми» національного мистецтва, відтворення театральної традиції торжества драми над музикою.

Оперний сюжет має базуватися на подіях епічного минулого Піднебесної, відображувати визначну драматичну подію (або комплекс таких), базовану на психологічній мотивації дій героїв, обумовлюючи уведення музики. Ознакою відмінності китайської опери від європейської, замовники «Каналу» усталюють у можливостях музичної дії. Якщо драма в західній опері, на думку

китайських оперологів початку ХХІ ст., цілком представлена музикою, то в новітній китайській опері музика має йти за словом, у відповідності до традицій національної театральної омузиченої поезії.

Слово має бути основою вербально-текстової форми опери; структура лібрето має містити «простір» для уведення музики у вигляді «сюжетних пісень». У лібрето мають бути закладені композиційні, формотворчі й драматургічні засади розвитку оперної музики, передбачені її лейтмотивні комплекси, психологічні характеристики героїв. Тоді як призначення музики – йти за дією і словом, шукати переконливі засади його розкриття, створювати психологічні портрети героїв, сприяти розвитку етнічної драми (застосування властивостей музики китайських провінцій), відтворити взаємодію «малих» (ліричних) та епічної драм (уподібнені романним вставним оповідям), насичувати звуковим змістом сконструйовані та визначені у лібрето значеннево-структурні ряди опери.

Логіку лібретотворення має вирізняти: спираючись на властивості міфологічного часопростору (відтворення подій у контексті вічності/нескінченності, замкненості земного світу, що розмикається у небесне життя); відтворення визначної драматичної події (або комплекс таких) задля психологічної мотивації дій героїв у музиці; єдність епічного, ліричного, драматичного, трагічного, реалістичного, авантюрного, символічного містеріального, монументального і камерного, що має бути віддзеркаленим і у музиці. Завдяки синтезу різних типів відтворення світу, в опері уможлиблюється формування міфологізованої картини світу.

Специфіка лібретотворення у новітній китайській опері полягає також у тому, що в її вербальному тексті мають бути прописаними не тільки репліки героїв, сценографічні ремарки, розподіл дії на ігри (уподібнені актам європейської опери) і пісні (сцени), але й створені передумови для введення музики: надання музично-психологічних характеристик персонажам, відтворення драматургічних функцій (рефреної, аркової, наскрізної, лейтмотивної).

Способи утворення лібрето новітньої великої китайської опери націлені на те, щоби ліричні, епічні та драматичні сцени постійно змінювали одна одну, обумовлюючи швидкий розвиток численних подій, запобігаючи застиглоті дії. Почуття і слово лірико-епічної драми мають значення первинних критеріїв прояву національного у китайській опері, тоді як призначення музики в оперній дії –

створювати психологічний образ героя, відображувати його почуття, душевні пориви, сприяти розвиткові драми (її зав'язки, розвитку, конфлікту, розв'язці).

Поруч із залежністю від слова, музика у новітній великій китайській опері також має свої специфічні функції: наприклад, саме через музичну драматургію мають втілюватися ознаки новітньої опери як етнічної драми (завдяки базуванню на народній ладовій системі й вокальній манері).

Вибір сюжету, за котрим творчий колектив Національного Великого оперного театру в Пекіні мав поставити 2012 р. першу новітню велику китайську оперу, відповідав положенням розробленої програми. В основу сюжету закладено легенду часів династії Мін про прекрасну Шуй Хунлянь, яка жертвує собою заради життя захисника народу Цінь Сяошен. У лібрето відтворені класичні міфологеми китайської драми (кохання, жертвності, метаморфози); символічно відображений розвиток дії через символіку стихій води і вогню; авантюрна, містеріальна, епічна і лірична драми відтворюють суперечності земного життя. В оперному хронотопі час містить ознаки вічності, земний простір трансформується на нескінченність; надання хорovým сценам Води Каналу функцій наскрізності, рефренності, арковості; взаємодія «любовних трикутників»; втілення архетипу «малої людини», репрезентантам котрого властиві краса і велич душі; розкриття теми соціального протистояння – такі контрастні образні сфери уможлиблюють відтворення багатовимірності картини національного китайського світу.

Створення лібрето опери «Великий Канал» було доручено відомому знавцю китайської драми, професору Пекінського університету Хуан Вейру. Врахувавши вимоги творчого колективу Театру, Хуан Вейру створив лібрето, котре вирізняє відповідність національній концепції краси, котре містить передумови для написання музики, що мала відобразити теоретичну концепцію китайської опери майбутнього.

Сюжет опери-балади «Канал» відображує властивості загальнолюдського понадземного часопростору, понадчасової епічної драми. Містеріальність набуває значення принципу драматургії великої опери [3; 10] обумовлює зв'язки між західним і східним тлумаченням жанру.

Як прояв китайської театральної традиції у сюжеті новітньої великої опери «Великий Канал» постають творчі засади «малого

методу» і методу «дін», вироблених у старовинній національній музичній драмі. Роль «малого методу» у розбудові драматургії новітньої великої китайської опери лірико-епічного типу, створеної Іннь Ціннь, полягає у наданні малій драмі значення елемента жанрової цілісності «Каналу», складової елементів синтезу. Метод «дін» використаний з метою введення епічної дії, як низки оповідань.

Ознака новітньої великої китайської опери – введення до її структури малої драми (малих драм) у вигляді ліричних фрагментів. «Малими драмами» у великій опері «Канал» постають *ліричні сцени* між: сліпою Гуань Юнь і підступним Лі Сяогуань (передісторія оперного сюжету), Ціннь Сяошен і Шуй Хунлянь, Ціннь Сяошен і Гуань Юй, Шуй Хунлянь і Чжан Шуйю.

Ознакою малої драми у новітній великій китайській опері «Канал» постає також залучення образу маленької людини. Якщо у стародавній китайській музичній драмі героями поставали королі та принцеси, міністри й воєначальники, то в опері Іннь Ціннь герої – рибалки і моряки, переслідувані владою співачка і вчений. У великій китайській опері як маленьку людину слід вважати персонажі, котрі не мають високого соціального статусу.

«Малі» сюжети у структурі великої китайської опери пов'язані з розкриттям образів Шуй Хунлянь, Ціннь Сяошен, Гуань Янь, які, попри приналежність до архетипу «маленької людини», проявивши шляхетність, відвагу, щире кохання, здібність до саможертвності, перетворюються на носіїв найкращих ознак національної системи людських якостей. Представники «соціального дна» постають як своєрідні «варіації» образу «маленької людини». Пристрасті, що вирують у душах «маленьких людей», дорівнюють напруженості почуттів представників китайської аристократії у середньовічній драмі. Кохання, об'єднуючи «маленьких людей», проходить крізь заплутані долі головних героїв опери. Втіленням найвищої концентрації жертвовної любові постає образ Шуй Хунлянь.

Застосування «малого методу» у лібрето новітньої великої китайської опери «Канал» обумовлене також хронологічними властивостями сюжету – локальністю географічного та історичного часопростору. Розкриття величної теми у китайському мистецтві за умов її базування на семантиці води, зазвичай пов'язано з великими китайськими річками – символами Піднебесної – Янцзи і/або Хуанхе. Перенесення оперної дії до «малого» водного простору (Великого

Каналу Пекін-Ханчжоу штучного походження), постає як географічне «зміщення» в область «малих вод»: велична тема розкривається у часопросторі сюжету, що відповідає засадам мініатюри. Відтворення дії у малому географічному просторі – характерна ознака китайської мініатюри (як у поетичній і живописній творчості Су Ши). Парадоксальним чином у «Каналі» здійснюється синтез великої і малої драми. «Малий метод» постає своєрідним засобом побудови як великої, так і малої музичної драми в опері «Канал».

На дії методу дін сконструйовані хоріві монологи Води Каналу, що мають ознаки «вставних оповідей». Оповідною природою володіють сольні та ансамблеві сцени-сповіді Гуань Юй, Цінь Сяошен, Шуй Хунлянь про вічне кохання, фінальні зізнання у вічному коханні. Оперні сповіді постають як вставні оповіді, властиві епічній формі роману.

Гене́за методу дін у сюжеті китайської опери обумовлена драматичними прообразами: хорами давньогрецької трагедії, оповідальними драмами Б. Брехта, властивостями традиційних провінційних китайських драм. Метод дін, поширений в етнічних операх Піднебесної, постає як засіб збереження національних театральних традицій. Взаємодія «малої» та епічної драм є передумовою формування логіки музичної драматургії новітньої великої китайської опери. «Малі драми» (розкриття доленосних подій у житті головних персонажів опери) об'єднуються до цілісності, завдяки епічній дії (хоріві сцени Дів Каналу). У шостій грі домінує метод дін: тут перетинання з малими драмами не відбувається.

Проявом театральності, закладеним у лібрето, постають ознаки пекінської опери: образу 19-річної співачки прекрасної Шуй Хунлянь (її ім'я перекладається як «Водяна Квітка Червоного Лотосу») надані ознаки жіночих *амплуа пекінської опери* (дань у *строкатому халаті* – репрезентантки вічно-жіночого начала і дань-квітки; 26-річний інтелектуал Цінь Сяошен («Хороша Людина») – цзянаньський вчений, співак, поет, вчитель, борець з корупцією і втікач (арештований у Ханчжоу після зіткнення з викритими ним представниками офіційної корупції) має властивості амплуа молодого шена «національний воїн».

До історії кохання Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена додається любов сліпої Гуань Янь, яка приймає поета за моряка Лі Сяогуаня, який покинув її з малою дитиною на руках. Введення образу Чжан Шуйю – «Поганого Хлопця», пристрась котрого до Водяного

Червоного Лотосу і бажання арештувати Цінь Сяошена, уможливила відтворення у музиці ознак європейського амплуа оперного злодія в китайській опері. Як колективна героїня по-над дією, що пронизує її перебіг, постає Вода Каналу: її наскрізна пісня-балада надає твору ознак *хорової опери, опери-ораторії*.

До лібрето опери входять ознаки двох «любовних трикутників» або «любовного чотирикутника» (з ознаками драми ревнощів, помсти і фатуму). «Центром» першого з них постає Цінь Сяошен, «обрамлений» фігурами Шуй Хунлянь і Гуань Юй. Центром другого «любовного трикутника» є Водяний Червоний Лотос, боротьба за оволодіння котрим відбувається між «Хорошою Людиною» і «Поганим Хлопцем».

Коло наскрізних міфологем-ідей (спасіння, жертвності, *Liebestod*, метаморфози, відродження) і міфологем-образів (води, вогню, дракона, човна), розгорнення котрих уведено до лібрето з метою втілення творчого завдання, щодо тлумачення «*Великого Каналу*» як *національного китайського оперного міфу*.

Логіка лібретотворення опери обумовлена взаємодією **раціоналізму** (рефренність, арковість, контрастне чергування камерності й монументальності), **символізму** (наприклад, сліпа Гуань Юй – символ страждання непросвітленого народу, тоді як її прозріння у Фіналі означає народне визволення); **авантюризму** (непередбачуваність розвитку подій, неочікуваність розв'язки, насичена інтрига). Оперна дія підкорена закону триєдності (місця, часу, дії) властивого китайській драмі.

Відтворена у лібрето «Каналу» національна картина світу складається з фрагментів буття, об'єднаних понад-часовим образом Річки, на цьому фоні відбуваються оперні події, трансформації героїв музичної драми. Перехрестя рівнів баладного змісту обумовлюють багатовимірність типів оперної драматургії. Любовна компонента розкривається крізь призму драми кохання і ревнощів; авантюрна – крізь пригодницькі мотиви; казково-фантастична – через народні обряди (поховальний, народження Короля Драконів), баладу Річки, фінальне перетворення Шуй Хунлянь; реалістична – через мотив переслідування вигнанців.

Містеріальність (у розгорнутих хорових сценах, сольній сцені жертвної смерті Шуй Хунлянь), жанровий поліфонізм (зміни у сюжетній дії обумовлюють трансформації у жанровому напрямку дії)

– способи відтворення національної картини світу в новітній великій китайській опері – уможлиблюють її тлумачення як *енциклопедії народного життя Піднебесної*.

Пріоритетна роль лібрето щодо музичної драматургії «Великого Каналу» спостерігається, зокрема, у феномені *сюжетної пісні*. Специфіка сюжетних пісень у новітній великій китайській опері полягає у безпосередній взаємообумовленості музичної драматургії розвитком сценічних подій у лібрето. *Сюжетні пісні потребують музичного осмислення сценічних подій у розвитку лібрето*. Важливим завданням побудови лібрето китайської драми є також формування основаної на осмисленні драматичної події *оперної ситуації*, що передбачає розкриття емоційної кризи, сильних пристрастей героїв, ключових моментів у їх долі, потребуючи уведення відповідної музики й обумовлюючи появу *сюжетних пісень*.

Відтворити складні вимоги творчого колективу Театру щодо відтворення концепції китайської опери майбутнього мав Ін Цін (1954 р.н.) – «військовий композитор», «майстер мелодії», «китайський Шуберт ХХІ століття», уславлений в музичній культурі Піднебесної *реформатор сучасної китайської художньої пісні* [2; 6]. Ін Цін надав опері-легенді «Великий Канал» жанрових ознак новітньої великої китайської опери, у межах котрої спостерігаються властивості *пісенної опери, опери-балади, опери-ораторії; увів до музичної драматургії риси розосереджених циклів сольних і хорових пісень. Жанровий синтез відповідає властивостям національного оперного міфу* [4; 5].

Як реалістичну індивідуалізовану сповідь слід тлумачити, приміром, першу сценічну появу сліпої дівчини (Гуань Юй) на березі Каналу (балада «Ти не повернешся»), яка у китайському *Lamento* викладає передісторію своїх страждань.

У лібрето китайської національної опери успадковані традиції театру минулого: сплетіння сюжетних ліній, взаємодія любовної та авантюрної драм, складно організований конфлікт [1]. У лібрето відтворені передумови ритуально-містеріальної музичної драми, ліричні сцени котрої розкривають суперечності внутрішнього світу оперних героїв.

У лібрето відтворені не тільки ознаки доби Мін як ідеального часу в історії китайської цивілізації, але і властиві йому суперечності й недоліки – хабарництво, несправедливість, обман. Вводячи образ

негативного героя (Чжан Шуйю), який впливає на загальний процес розвитку музичної драми, композитор викриває властиві «ідеальній добі» протиріччя, що обумовлюють конфліктність ліричної драми.

Оперний монументалізм обумовлений сплетінням сюжетних ліній у лібрето – складно утвореної любовної, картинної народної (містеріально-обрядової), епічної «річкової». Сукупність сюжетних напрямів обумовлює грандіозний масштаб опери. Взаємодія ліричної, народної і «річкової» драм обумовлює взаємопроникнення типів оперної драматургії – камерної та монументальної, ліричної, епічної, фольклорної. Якщо камерність базується на монологічно-діалогічних засадах оперної драматургії, розвиток історичної, фольклорної і «річкової» сюжетних ліній потребує оперного монументалізму. Хоровий образ Вічної річки – героїні понад дією, що тече крізь простір і час, – об'єднує контрастні оперні сцени, драми і сюжети, виконуючи функцію філософського узагальнення щодо розвитку драматургічних ліній. Багатоплановість хорових сцен надає опері ознак хорової опери, опери-ораторії.

Висновки. Розробка вимог до китайської опери майбутнього, запропонованих творчим колективом Театру в Пекіні, обумовлена зацікавленістю у здійсненні постановки монументальної музичної драми, у котрій було би враховано багатовікові традиції національного музичного театру, в котрому домінує принцип переваги драми над музикою. У роботі розглянуто вимоги до лібрето новітньої великої китайської опери, обумовлено вибір сюжету, специфіку його опрацювання (зокрема, розкрито сутність співвідношення «малих драм» і методу дін), визначено функції музики у драмі (наприклад, умови виникнення і роль «сюжетної пісні»), надано ознаки «Каналу» як національного китайського оперного міфу.

Перспективи дослідження полягають у подальшому поглибленому вивченні обраної теми, зокрема в дослідженні специфіки відтворення логіки лібретотворення в музичній драматургії опери Інь Цінь.

Список використаних джерел і літератури:

1. Воробей О. Театральне мистецтво Китаю: історичний екскурс : навч. посіб. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 300 с.
2. Лі Ліхує. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 21 (2, 2021). С. 208–220.

3. Муравська О.В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака–Артемовського та М. Лисенка). *Вісник НАКККМ*. Київ. Вип. 3. 2022. С. 177–183.
4. Рощенко О.Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Том ССLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується. Львів, 2014. С. 119–143.
5. Рощенко О.Г., Сяньвей Є. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф. Монографія. Харків, 2021. 202 с.
6. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : монография. Киев: Издательство Лира, 2019. 224 с.
7. Чжан Юй. «Канал» Инь Цинь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера. *Мистецтвознавчі записки НАКККМ*. Київ. № 37, 2020. С. 191–195.
8. Чжан Юй. «Канал. Баллада реки» Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности. *Європейський журнал мистецтв*. № 3. Відень, 2020. С. 56–61.
9. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Мейєрбера та Ж.Ф. Галеві. Автореф. ... канд мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2021. 19 с.
10. 王楠.民族歌剧《运河谣》艺术特征探析[J].辽宁师范大学, 2015.
(Ван Нан. Аналіз художніх характеристик національної опери «Великий Канал Баллада». Ляонінський педагогічний університет, 2015).
11. 李昱林.借鉴、传承、创新—对新民族歌剧《运河谣》的研究[J].华中师范大学, 2015.
(Лі Юйлін. Спадкоємність та інновації – дослідження нової національної опери «Балада про Канал». Центральний китайський педагогічний університет, 2015).
12. 李贝贝.歌剧《运河谣》的音乐美学试析[J].传播与版权, 2016 (6).
(Лі Бейбей. Аналіз музичної естетики опери «Великий Канал». Комунікація та авторське право. (6) 2016).
13. 张书玮.《运河谣》的审美特征探析[J].曲靖师范学院学报, 2014 (4).
(Чжан Шувей. Аналіз естетичних характеристик «Балади Канала». Журнал Qujing Normal University, (4) 2014).

References:

1. Vorobey, O. (2021). *Theatrical art of China: a historical overview: a textbook*. Odesa: Helvetica Publishing House, 300 [in Ukrainian].
2. Li Lihui, (2021). Modern Chinese art song: history of development and genre features. *Musicological thought of Dnipropetrovs'k region*. Dnipro: Grani, 21 (2, 2021), 208–220 [in Ukrainian].
3. Muravska, O.V. (2022). Mysterious and mythological foundations of the Ukrainian musical theater of the nineteenth century (on the example of the works of S. Hulak-Artemovsky and M. Lysenko). *Visnyk NAKKКM*, 3, 177–183 [in Ukrainian].

4. Roschenko, O.G. (2014). National opera myth in Mykola Lysenko's Taras Bulba. *Notes of the Shevchenko Scientific Society*. Volume CCLXVII. Works of the Musicological Commission. Dedicated to the 100th anniversary of Lviv musicology. Lviv, 119–143 [in Ukrainian].
5. Roschenko, O.G., Ye Xianwei, (2021). „Butterfly” by San Bo as a national Chinese opera myth. Monograph. Kharkiv, 202 [in Ukrainian].
6. Wu Hong Yuan, (2019). Chinese art song: history and theory of the genre: a monograph. Kyiv, 224 [in Russian].
7. Zhang Yu, (2020). Yin Qin's „Canal” as the first original Chinese national monumental opera. *NAKKIM Art History Notes*, 37 [in Ukrainian].
8. Zhang Yu, (2020). „The Canal. The Ballad of the River” by Yin Qin – a great Chinese opera: genre features. *The European Journal of Arts*, 3, 56–61 [in Russian].
9. Shan Yun, (2021). Mysterious aspects of the „great” French opera and their reproduction in the works of J. Meyerbeer and J.F. Galévy. Odessa. ONMA, 19 [in Ukrainian].
10. 王楠.民族歌剧《运河谣》艺术特征探析[J].辽宁师范大学, 2015.
(Wang Nan. Analysis of the artistic characteristics of the national opera „Grand Canal Ballad”. Liaoning Normal University, 2015) [in Chinese].
- 11.李昱林.借鉴、传承、创新-对新民族歌剧《运河谣》的研究[J].华中师范大学 2015. (Li Yulin. Continuity and innovation – a study of the new national opera „Ballad of the Canal”. Central China Normal University, 2015) [in Chinese].
12. 李贝贝.歌剧《运河谣》的音乐美学试析[J].传播与版权, 2016 (6).
(Li Beibei. Analysis of the musical aesthetics of the opera „Grand Canal”. *Communication and Copyright*, (6) 2016) [in Chinese].
13. 张书玮.《运河谣》的审美特征探析[J].曲靖师范学院学报, 2014 (4).
(Zhang Shuwei. Analysis of the aesthetic characteristics of „The Ballad of the Canal”. *Journal of Qujing Normal University*, (4) 2014) [in Chinese].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.071.1(43)(092)

DOI 10.33287/222238

Жаркіх Тетяна Василівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв

ім. І.П. Котляревського

тел. (050) 561 - 70 - 72

e-mail: zhar.09@ukr.net

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

ХУДОЖНІ СЕНСИ MÉLODIE «LAMENTO» ДЮПАРКА-ГОТЬЄ

Мета статті – розкрити особливості музичного та виконавського прочитання поезії Т. Готьє в *mélodie* А. Дюпарка «Ламенто». **Методи дослідження** – історико-біографічний, герменевтичний, контекстний, стильовий, фоно-семантичний. Поєднання трьох основних аспектів: семантичного, асоціативно-образного та синтаксичного, а також комплексний характер роботи визначають **новизну** підходу до досліджуваної теми. Проведений аналіз «Ламенто» – *mélodie* А. Дюпарка на вірші Т. Готьє дає підстави сформулювати наступні **висновки**: 1. А. Дюпарк та Т. Готьє – представники романтизму другої половини ХІХ століття. Обоє митців поєднує тяжіння до перфекціонізму, однак якщо Т. Готьє – один з яскравих прихильників такої літературної концепції, як «мистецтво заради мистецтва», в основі котрої – тяжіння до досконалості, то перфекціонізм А. Дюпарка набуває патологічної форми, що змушує композитора знищити велику кількість своїх творів та перестати писати у розквіті творчих сил. 2. Вивчення «Ламенто» дозволило виявити суть творчого ідеалу авторів поетичного та музичного текстів. Використані фантастичні елементи надприродного в поезії Т. Готьє, що допускають певну універсальність та ідеальність, як посередників між мистецтвом та життям, посилюються в музиці А. Дюпарка. Поетичному тексту надана більша чуттєвість та нові сенси, завдяки використанню самотійної

фортепіанної партії (в цьому спільність з *lied*), музичним повторам (мотив «щемливого горя» збільшується, завдяки мелодичному розвитку, хоральній фактурі акомпанементу, повільному темпу), котрі без змін звучать у різних тональностях та створюють сугестивний вплив на слухача. 3. Виконавцям «Ламенто» Готьє-Дюпарка важливо володіти мистецтвом інтерпретації французького речення, тобто відчувати стилістичну чіткість, контекстну підказку поетичного першоджерела, водночас виключати у співі використання прийомів *urlo francese*.

Ключові слова: поезія, жанр *mélodie*, семантика, синестезія, перфекціонізм, виконавська інтерпретація.

Tetiana Zharkikh, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, PhD in Art History, Associate Professor, Solo Singing and Opera Training Department

Artistic meanings of the *Mélodie* „Lamento” by Duparc and Gautier

The purpose of the study is to reveal the features of the musical and performing reading of T. Gautier's poetry in A. Duparc's *mélodie* „Lamento”. Scientific **methods:** historical and biographical, hermeneutical, contextual, stylistic, phonosemantic. The combination of three main aspects: semantic, associative and figurative, and syntactic, as well as the complex nature of the work determine **the novelty** of the approach to the studied topic. The analysis of A. Duparc's *mélodie* „Lamento” based on poems by T. Gautier gives grounds to make the following **conclusions:** 1. A. Duparc and T. Gautier are the representatives of Romanticism of the second half of the 19th century. Both artists share a penchant for perfectionism, however, while T. Gautier is one of the brightest admirers of such a literary concept as „art for art's sake” based on the penchant for perfection, A. Duparc's perfectionism takes on a pathological form, which forces the composer to destroy a huge number of his works and stop writing at the peak of his creative powers. 2. The study of „Lamento” made it possible to reveal the essence of the creative ideal of the authors of poetic and musical texts. The fictional elements of the supernatural used in the poetry of T. Gautier that allow for a certain universality and ideality as intermediaries between art and life are amplified in the music of A. Duparc. The poetic text is given greater sensuality and new meanings due to the use of an independent piano part (this is in common with *lied*) and musical repetitions (the theme of the „wrenching grief” increases due to the melodic

development, the choral texture of the accompaniment and slow tempo) that sound unchanged in different keys and have a suggestive effect on a listener. 3. It is important for the performers of „Lamento” by Gautier and Duparc to master the art of interpreting a French sentence, that is, to feel the stylistic clarity, the contextual clue of the poetic source, while excluding the use of *urlo francese* techniques in singing.

The key words: poem, genre *mélodie*, semantics, perfectionism, performing interpretation.

Постановка проблеми. А. Дюпарк – визнаний у світі майстер жанру *mélodie* епохи пізнього романтизму, проте в Україні особистість і творчість французького композитора недостатньо вивчені. Доробок А. Дюпарка майже незнайомий сучасним вітчизняним вокалістам, особливо його останні твори, такі, як «Ламенто» на вірші Т. Готьє. Між тим, вони розкривають тією чи іншою мірою квінтесенцію мелодійного мистецтва французького художника. Таким чином, дослідження *mélodies* знаного французького майстра є **актуальним** завданням сучасного українського музикознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тема статті є продовженням проблематики, що пов’язана з творчістю А. Дюпарка, зокрема, ролі французького композитора в історії жанру *mélodie* [2]. Наукові напрацювання, в яких простежуються особливості втілення цього жанру, розглянуті у дисертаціях А. Асатурян [1] – через осягнення камерно-вокальної творчості К. Дебюссі, та В. Кудрявцева [3] – вокальних циклів Ж. Масне.

Мета дослідження – розкрити особливості музичного та виконавського прочитання поезії Т. Готьє в *mélodie* А. Дюпарка «Ламенто».

Задля досягнення поставленої мети використовуються наступні методи: історико-біографічний – обраний для аналізу обставин життя двох авторів «Ламенто» – Т. Готьє та А. Дюпарка; герменевтичний – розкриває сенс та інтерпретацію як поетичного, так і музичного текстів; контекстний, необхідний для визначення змістовних зв’язків між творами Т. Готьє та А. Дюпарка; стильовий – допомагає визначити специфіку індивідуального літературного та композиторського стилю в контексті традицій жанру *mélodie*; фоносемантичний – декодує французькі звуко-символи поетичного тексту Т. Готьє.

Основний матеріал. Як зазначає відомий французький науковець А. Корбелларі [7] в історії французької музики можливо

виокремити два значних періоди, в яких поезія займає привілейоване місце: 1) пов'язаний з композиторами епохи Відродження – від Клемана Жанекена до Клода Лежена, у творчості яких з'являються пісні на вірші поетів відомої «Плеяди» – співдружності семи видатних митців, які так назвали свою спілку на згадку про сузір'я олександрійських поетів (*poètes alexandrins*); 2) апогей *mélodie*, який охоплює майже сто років, від романтизму до сюрреалізму – від Гектора Берліоза до Френсіса Пуленка – період, який А. Корбелларі називає «золотим століттям французької *mélodie*» [7].

Розвиток взаємодії слова та музики відбувався у приватній обстановці художніх салонів, далеко від перипетій політичного життя. У 30-і роки ХІХ століття постійним відвідувачем таких паризьких салонів стає молодий, багатий, прийнятий у світському суспільстві Теофіль Готьє, який поступово привертає увагу поважних літераторів, музикантів, завдяки своєму блискавичному таланту. Ще до 1866 року, коли група парнасців відкрила свій журнал «*Le Parnasse Contemporain*» віршами Теофіля Готьє, його одного з усіх романтиків, починають визнавати не лише своїм, але й взагалі широковідомим метром.

Т. Готьє (1811 – 1872) – французький поет, художник, письменник та мистецтвознавець, на вірші якого багато композиторів створили свої шедеври, сприймаючи його як найдосконалішого чарівника французької словесності. Поезія та проза Т. Готьє знаменують перехід від романтизму до парнаської школи. Він визнаний апостол «мистецтва для мистецтва». У 1857 році уславлений Шарль Бодлер присвятив йому свою збірку віршів «Квіти зла» зі словами «другу та вчителю» Теофілю Готьє. Це видання дійсно стало найвідомішою книгою еротичної поезії, виданої у Франції в ХІХ столітті, і формулювання посвяти Ш. Бодлера стало так само знаменитим: «бездоганному досконалому чарівнику французької літератури»¹ [10].

Тоді, у 1857 році Т. Готьє виповнилося сорок шість років, і він був на вершині своєї слави поета та критика. Однак вірш «Ламенто», що розглядається у даній статті, створений митцем у 1837 році, коли його кар'єра тільки-но починалась. Згодом цей твір увійшов до збірки «*La Comédie de la Mort*» («Комедія смерті», 1838), яка стала підсумком п'ятирічної праці Т. Готьє, де віддзеркалена внутрішня криза, що

¹ *parfait magicien ès lettres françaises*

переживав митець на той час. «Комедія смерті» створена як диптих: «Життя у смерті» та «Смерть у житті».

Як зазначено у дисертації Д. Мілстеїн [12] упродовж формування естетичних поглядів Т. Готьє викристалізуються його наступні постулати: а) безкорислива краса: мистецтво – мета, а не засіб (посилання до мистецтва заради мистецтва); б) фрагментарність: мистецтво має бути неповним, ефемерним, що наводить на роздуми, воно не сумісне з користолюбством; в) музичність (ієрогліфічна): щоб звільнити мову від її матеріальності та повернути їй міфічну функцію, музика дистанціюється від матеріальних об'єктів; г) гра (безпристрасна) фантастичних та гротескних елементів: масок, пантомім та надприродного, котрі допускають певну універсальність та ідеальність, що є посередником між мистецтвом та життям [12]. Така «гра» відчутна у ранніх творах Т. Готьє, котрі увійшли у «Комедію смерті». Французький поет намагається створити музичну структуру, спираючись на риторичні прийоми рими, розміру та повторення. Він ніби мав намір написати вірші, які можна легко перевести у музичну площину. Композитори надавали перевагу саме раннім творам поета, завдяки, як зазначає К. Сен-Санс, «ритмам і звучності віршів, які вимагають співу, <...> оскільки спів є вищою формою декламації»² [15].

Почавши свою кар'єру в якості студента-художника в Парижі, Т. Готьє потрапив під вплив Віктора Гюго і приєднався до прихильників романтичного напрямку в мистецтві. Оригінальний та блискавичний стиль його прози майже одразу був широко визнаним та викликав велику зацікавленість читачів. Сам поет пояснює це тим, що «вся справа у хорошому синтаксисі. Я кидаю свої задуми в повітря <...> і я знаю, що вони як кішки, завжди приземляться на лапи» [10].

Т. Готьє мав бездоганну літературну техніку, що дозволила йому внести необхідні корективи у романтичний стиль. Згодом він створив унікальну естетику, котра об'єднала певні елементи, що часто окремо приписуються неокласичному, романтичному, символістському та парнаському напрямкам ХІХ століття. Найбільш чітко визначення його доктрини «мистецтва для мистецтва» з'явилося у статті «Про прекрасне мистецтво» (1856): «Мистецтво заради мистецтва – це творчість, звільнена з усіх прагнень, крім прагнення досконалості» [9].

² rhythms and sonorities of verses<...> which ask for singing to emphasize them, singing being a superior form of declamation

Деяка відстороненість та постійна одержимість ідеальною формою Т. Готьє були надзвичайно близькі А. Дюпарку (1848 – 1933), який увійшов у історію музики як композитор-перфекціоналіст.

Слід зауважити, що якщо вірш «Ламенто» Т. Готьє створив у ранній період своєї творчості (1838), то А. Дюпарк після 1883 – 1884 років (час створення *mélodie* «*Lamento*») взагалі перестає писати. Його три останні пісні стають фінальною точкою в унікальному композиторському доробку, це: «Ламенто» (присвячено Г. Форе), «*Testament*» («Заповіт» на вірші А. Сільвестра) та «*La vie antérieure*» («Попереднє життя», вірші Ш. Бодлера). Таке рішення А. Дюпарк приймає під впливом патологічної форми перфекціонізму – тої «болісної таємниці», яка заважала композиторові створювати шедеври та зупинила творче життя французького генія у 36 років. Надалі він замкнеться на самоті і буде лише мріяти про недосяжний ідеал, знищувати багато своїх попередніх творів та намагатися вдосконалювати те, що залишилося. А. Дюпарк не зможе позбутися від жахливих вимог та нав'язливих ідей ще 50 років! Із цього приводу М. Купер висловлює свій жаль, бо, на його думку, у творчому відношенні А. Дюпарк «випереджав свій час»³ [6].

Для *mélodie* «Ламенто» А. Дюпарк обирає саме поезію Т. Готьє, і можливо допустити, що це пояснюється наступним: 1) французький поет зачарував композитора уродженим почуттям форми та ясним і точним художнім виразом, 2) Т. Готьє у віршованих текстах втілює сучасність, яку А. Дюпарк хотів би віддзеркалити у своїх мелодіях. Однак при створенні «Ламенто» митець вносить деякі корективи: в поезії Т. Готьє – 6 строф, у музичній версії – 3 (залишаються перша, третя, та шоста строфи), причому дві – ідентичні. Утримуючи лише три строфи та обираючи структуру ААВ, композитор додає віршу французького поета ще більшої напруги та експресії.

Назва «*Lamento*» є найкращим лапідарним описом змісту твору, тобто в перекладі – це скарга, плач, і в той же час – це жанрова ознака. Слід зазначити, що традиційно плач призначається для жіночих голосів, проте існує два варіанта вірша «Ламенто» Т. Готьє – той, котрий використовує А. Дюпарк: «*connaissez-vous la blanche tombe*» і той, що обирає Г. Берліоз для вокального циклу «Літні ночі»: «*Ma belle amie est morte*», де головний герой – рибалка, тобто Т. Готьє воліє до чоловічого виконання свого твору. Як зазначає М. Алексіу: «жіночий

³ he was in advance of his time.

плач був більше пов'язаний з трагічними елементами та екстатичним ритуалом; традиційно чоловіки співали не плачі, а скоріше елегії, які використовувались для навчання, а не для втіхи чи викликання емоцій [4]⁴. Однак гендерні репрезентації горя нівелювалися, коли з'явилися посмертні написи, що замінили усний жіночий плач. Письмовий плач став більш поетичним і відстороненим. Саме тому багато сучасних світових виконавців, як жінки, так і чоловіки, долучили «Ламенто» до своїх репертуарних списків.

Вербальний текст «Ламенто» привертає увагу тонкими штрихами, що викликають візуальне бачення простору: «біла могила», «дерево створює тінь», «на дереві блідий голуб», «вечір своєю чорною мантиєю покриває все навколо». Створюючи зимній пейзаж, Т. Готьє надає достатню увагу позначенню кольорів, що дозволяє точніше і в той же час більш яскраво і образно описати ознаки, якості, властивості реалій навколишньої дійсності, котра зображується поетом. Домінування білої та чорної фарби, завдяки своїй змістовній та емоційній насиченості є значним компонентом ментального простору художника слова, виступає як своєрідний «вагомий фокус», в орбіту якого втягуються інші текстові елементи. Так, на фоні білої могили виникає єдина жива істота «Ламенто» – «блідий голуб», який співає свої нарікання під тисовим деревом. Він «сумний і самотній на заході сонця».

Використання символу голуба, як і інших елементів «*Lamento*», було типовим для середини ХІХ століття, але обмежувальним для Т. Готьє. Французький поет вживає подібну символіку як початок іншої символізації. Для митця голуб – це душа поета, що співає жалібну пісню, щоб пробудити свою втрачену кохану, душа якої «плаче під землею в унісон» із ним.

Французькі фонемі вірша підібрані таким чином, що створюється ефект «*roucoulement*» (воркування), завдяки м'яким голосним звукам та внутрішнім римах «*tombe-l'ombre-colombe*» з навмисним повторенням звуків, наприклад «*Chante son chant*».

Часткове використання анафор поєднується у Т. Готьє із вживанням антонімів, щоб підкреслити протилежні або подібні

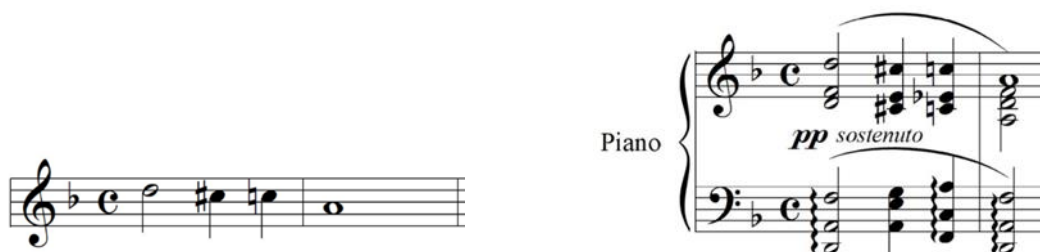
⁴ The women's lament was more related to tragic elements and ecstatic ritual; traditionally men did not sing laments but rather elegies, which were commemorative and proverbial, and used to educate and praise rather than to entertain or evoke emotion

поняття, наприклад, *tombe – colombe* (могила-голуб) римуються як звуки, але протиставлені один одному як символи смерті та життя.

Знаходячись в художньому «резонансі» з поетичним словом, музична мова А. Дюпарка відзначена внутрішнім горем і одночасно фантастичною мрійливістю. В «Ламенто» композитор дозволяє собі певну дистанцію від поетичних ритмів заради надання вокальній мелодії особливої краси й ліричності, що об'єднує його музику з художнім баченням Г. Форе. Підтвердження цьому можливо знайти у висловлюванні М. Равеля, який вважав, що А. Дюпарка не можна не помітити, тому що його мелодії, навіть досконалі, блискучі «іноді мають вигляд спорідненості з мелодіями Форе» [13]⁵. В *mélodie* «Ламенто» це відчутно передусім, оскільки твір присвячений саме Г. Форе.

Напочатку *mélodie* «Ламенто» у вокальній партії звучить питання: «Чи знаєте ви білу могилу, де блукає із скорбним звучанням тінь тиса?», що припускає майже декламаційність, однак низхідний інтервал у слові «*tombe*» (могила) підводить до дедалі більш емоційної мелодійної лінії. Нерухома картина непримиренного року підкреслюється стриманими фортепіанними акордами.

Для збереження художнього задуму Т. Готьє в композиторській інтерпретації використовуються музичні повтори, так, наприклад, лише один низхідний мотив «щемливого горя», побудований на двох низхідних хроматизмах та низхідній терції, що композитор посилює акордовим дублюванням у партії акомпанементу, простежується протягом усього твору в різних тональностях.



Оскільки «Ламенто» є невеликим твором, багаторазові повтори створюють сугестивно-містичний ефект, котрий збільшується, завдяки мелодичному розвитку (речитативний виклад), хоральній фактурі акомпанементу, повільному темпу першого розділу, що у сукупності асоціює з відспівуванням у церкві.

⁵ ont parfois avec celles de Fauré comme un air de parenté

Музично-поетичний текст «Ламенто» сприймається на зоровому, звуковому та дотиковому рівні. Таким чином, можливо стверджувати, що автори твору дотримувалися вказівок найвпливовішого французького літератора XIX століття Ш. Бодлера, викладені ним у відомому сонеті «Відповідності», що став чимось на зразок маніфесту символізму: «У темній та глибокій єдності / Аромати, кольори і звуки, що відповідають один одному»⁶.

Раптова зміна характеру другого розділу, перш за все, завдяки рухливому багатопластовому акомпанементу, виписаного шістнадцятими тривалостями, на які у верхньому голосі накладається хроматична низхідна мелодія, вносить яскраву динамічність. Обираючи основну тональність *d-moll*, композитор несподівано використовує відхилення у тональності *H-dur*, *gis-moll*, що тільки підсилює душевне сум'яття та відчай від неминучої втрати. Таким чином, відбувається музична трансформація – від покірності до бунту головного героя.

І саме у другій частині «Ламенто» спостерігається самотійність фортепіанної партії, що притаманно німецькій *Lied*, і саме на таку особливість стилю А. Дюпарка вказує Ремі Стрікер: «*mélodie* Берліоза є винятком, <...> Ще один виняток — *mélodie* Дюпарка: мабуть, єдина, де вдається непростий синтез романсу та *Lied*» [15]⁷, тобто в інтерпретації А. Дюпарка «Ламенто» – *lied à la française* (німецька пісня у французькому стилі).

А. Дюпарк перетворює «Ламенто» Готьє на художню пісню, використовуючи власні прийоми, жоден з яких не порушує (і це дійсно не потрібно, згідно зі стилістикою художньої пісні) оригінальну структуру та форму вірша.

Несподівано сміливі гармонії не змінюють загальну гнітючу атмосферу всього твору, у зв'язку із чим виникає питання: «Чи не є фатальні образи твору передчуттям близької творчої смерті Майстра?». Інтимна трагедія, вічні страждання життя, безперервне катування самого себе заважало композиторові здійснити його давню мрію – створити музику, яка б його повністю задовольнила. І у цьому весь парадокс А. Дюпарка: він живе жалем про те, чого не зміг домогтися у своїх опусах та постійно переробляє те прекрасне, що

⁶ Dans une ténébreuse et profonde unité . . . /Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

⁷ La mélodie de Berlioz est une exception. <...> La mélodie de Duparc est une autre exception: elle est sans doute la seule à réussir la difficile synthèse de la romance et du lied

залишилось у його доробку, оскільки в глибинах душі він чує досконалу божественну музику, однак не може її написати [8]. Від цього А. Дюпарк поступово втрачає своє натхнення та згодом у «Заповіті» констатує «Всі мої соки вичерпалися...» (початок другої строфи).

У вітчизняних співаків під час виконання «Ламенто» виникають певні труднощі, що пов'язані з французькою мовою, оскільки на відміну від німецької чи англійської, французька є мовою, що заснована на голосних звуках. Як зазначає всесвітньо відомий французький співак (баритон) та вокальний педагог П'єр Бернак [5], під час інтерпретації французької пісні вокалістам заборонено співати приголосні звуки, навіть подвоєні приголосні, окрім як для створення особливого виняткового ефекту. При співі важливо ураховувати правила зв'язування (*liaison*) – фонетичного явища, що відбувається між двома словами усередині ритмічної групи. Коли перше слово закінчується на невимовний приголосний, а друге починається на голосну літеру або *h* німе, потрібно їх зв'язувати та співати як одне, причому кінцева приголосна першого слова вимовляється (кінцеві приголосні *s* і *x* змінюються на «з»). П. Бернак зауважує, що в інтерпретації французької *mélodie* суть музики – вивести невимовні частини твору на перший план, але зробити це через мистецтво інтерпретації речення, тобто через стилістичну чіткість та контекстну підказку.

Під час співу *mélodie* «Ламенто» важливо дотримуватися побажань її авторів. Зокрема, Т. Готьє, як музичний критик, із зневагою відносився до стилю *urlo francese* (французький крик), який використовували французькі співаки в часи ампіру та Реставрації [11]. Він вважав за краще приділяти увагу легато, ніж декламації, яка передавала силу драматизму, проте позбавляла вокаліста звернути увагу на більш вишукані нюанси. Втілити на сцені задум автора – тонкий та складний процес. Для Т. Готьє ідеальною співачкою стала Ернеста Грізі (1816 – 1895) – контральто, кузина славетних Джулії та Джудіти Грізі. Згодом вона стала його коханою і саме їй поет присвятив біля двадцяти віршів, зокрема «Ламенто».

Висновки. Проведений аналіз «Ламенто» – *mélodie* А. Дюпарка на вірші Т. Готьє дає підстави сформулювати наступні висновки:

1. А. Дюпарк та Т. Готьє – представники романтизму другої половини XIX століття. Обох митців поєднує тяжіння до

перфекціонізму, однак якщо Т. Готьє – один з яскравих прихильників такої літературної концепції, як «мистецтво заради мистецтва», в основі котрої – тяжіння до досконалості, то перфекціонізм А. Дюпарка набуває патологічної форми, що змушує композитора знищити велику кількість своїх творів та перестати писати у розквіті творчих сил.

2. Вивчення «Ламенто» дозволило виявити суть творчого ідеалу авторів поетичного та музичного текстів. Використані фантастичні елементи надприродного в поезії Т. Готьє, що допускають певну універсальність та ідеальність, як посередників між мистецтвом та життям, посилюються в музиці А. Дюпарка. Поетичному тексту надана більша чуттєвість та нові сенси, завдяки використанню самотійної фортепіанної партії (в цьому спільність з *Lied*), музичним повторам (мотив «щемливого горя» збільшується, завдяки мелодичному розвитку, хоральній фактурі акомпанементу, повільному темпу), котрі без змін звучать у різних тональностях та створюють сугестивний вплив на слухача.

3. Виконавцям «Ламенто» Готьє-Дюпарка важливо володіти мистецтвом інтерпретації французького речення, тобто відчувати стилістичну чіткість, контекстну підказку поетичного першоджерела, водночас виключати у співі використання прийомів *urlo francese*.

Перспективи дослідження. Надані у статті матеріали покликані послужити основою для подальших розробок щодо вивчення камерно-вокальної творчості А. Дюпарка, а також можуть бути використані у навчальній та концертній практиці музикантів-виконавців, сприяючи глибшому проникненню у задум творців жанру *mélodie*.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюсси в контексте музикального символізму : дис. ... канд. мист. : спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 191 с.
2. Жаркіх Т.В. Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 27. С. 97–111.
3. Кудрявцев В. Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові доміанти : дис. ... канд. мист. : спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 199 с.
4. Alexiou M. *Ritual Lament in Greek Tradition*. London : Cambridge University Press, 1974. 103 p.
5. Bernac P. *The Interpretation of French Song*. New York : Norton and Company, 1978. P. 19–35.

6. Cooper M. Duparc, Henri. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. Stanly Sadie, 20 vols. London: Macmillan, 1980. № V, 726 p.
7. Corbellari A. La mise en musique du sonnet par les compositeurs français des XIXe et XXe siècles. URL: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001:1999:36:204>
8. Duparc H., Yves Gérard. Lettres de Henri Duparc a Ernest Chausson (1883-1899) *Revue de Musicologie. Société Française de Musicologie*, 1956. T. 38, No. 114. P. 125–146.
9. Gautier Th. Du beau dans l'art. Gautier Th. *L'art moderne*. Paris, 1856. P. 151.
10. Holmes R. The Fantoms of Théophile Gautier, 2008. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2008/08/14/the-fantoms-of-theophile-gautier/>
11. Kolb K. Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner. *Nineteenth Century Music*. 2009. P. 25–61.
12. Milstein D. *Musical Landscapes: Theophile Gautier and the Evolution of Nineteenth Century French Poetry* Graduate Center, City University of New York, 2014
13. Ravel M. Les Mélodies de Gabriel Fauré in Marcel Marnat, Maurice Ravel, Fayard. Paris, 1986. 702 p.
14. Saint-Saëns C. *Outspoken Essays on Music*. Trans. Fred Rothwell, 1922. 198 p.
15. Stricker R. La Mélodie et le Lied. *Que sais-je?*, PUF. Paris, 1975. P. 77.

References:

1. Asaturyan, A. (2017). Chamber vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Zharkikh, T.V. (2022). Henri Duparc in the history of the mélodie genre. *Aspects of historical musicology*. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. Kharkiv, 27, 97–111 [in Ukrainian].
3. Kudryavtsev, V. (2021). Chamber and vocal works of J. Massenet: genre-style dominants (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy [in Ukrainian].
4. Alexiou, M. (1974). *Ritual Lament in Greek Tradition*. London: Cambridge University Press [in English].
5. Bernac, P. (1978). The Interpretation of French Song. New York: Norton and Company, 19–35 [in English].
6. Cooper, M., Stanly Sadie (ed) (1980). „Duparc, Henri” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. London: Macmillan, V, 726 [in English].
7. Corbellari, A. (1999). La mise en musique du sonnet par les compositeurs français des XIXe et XXe siècles [The setting to music of the sonnet by French composers of the 19th and 20th centuries]. Retrieved from: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ve> (Erstellt am: 11.01.2023) [in France].
8. Duparc, H., Yves, Gérard, (1956). Lettres de Henri Duparc a Ernest Chausson [Letters from Henri Duparc to Ernest Chausson] (1883-1899). *Revue de Musicologie. Société Française de Musicologie*, 38, No. 114, 125–146 [in France].

9. Gautier, Th. (1856). Du beau dans l'art. Gautier Th. L'art modern [Gautier Th. Modern art], 151 [in France].
10. Holmes, R. (2008). The Fantoms of Théophile Gautier, Retrieved from: <https://www.nybooks.com/articles/2008/08/14/the-fantoms-of-theophile-gautier/> [in France].
11. Kolb, K. (2009). Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner. Nineteenth Century Music, 25–61 [in English].
12. Milstein, D. (2014). Musical Landscapes: Theophile Gautier and the Evolution of Nineteenth. Century French Poetry Graduate Center, (City University of New York) [in English].
13. Ravel, M. (1986). Les Mélodies de Gabriel Fauré. Marcel Marnat, Maurice Ravel, Fayard. Paris [in France].
14. Saint-Saëns, C. (1922). Outspoken Essays on Music [Outspoken Essays on Music] [in France].
15. Stricker, R. (1975). La Mélodie et le Lied. Que sais-je?, PUF. Paris [in France].

UDC 784.082.4+78.071.2

DOI 10.33287/222239

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>

Худієнко Юлія Миколаївна,

*викладач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (050) 342 - 61 - 48

e-mail: solospivia@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ВОКАЛІСТА У СТВОРЕННІ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Мета статті – визначити особливості професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу. Для досягнення мети були використані науково-теоретичні **методи** дослідження: джерелознавчий та ретроспективний аналіз концертмейстерської і вокальної практики у галузі музичної освіти в

Україні; аналітичний метод; аналіз філософської, психолого-педагогічної літератури, дисертаційних робіт для визначення концептуальних положень з досліджуваної проблеми; вивчення посібників, мистецтвознавчої і методичної літератури; узагальнення й систематизація отриманих матеріалів з метою виявлення особливостей з проблеми професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу; прогнозування у контексті дослідних завдань. **Наукова новизна** пропонованого дослідження полягає у тому, що розглянуто і теоретично обґрунтовано особливості професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу. **Висновки.** До відповідних особливостей професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу відносимо: 1) історичний аспект вокального твору; 2) змістова наповненість вокального твору; 3) оволодіння професійними знаннями і навичками у процесі інтерпретації вокального твору; 4) наявність регулятивно-психологічної функції у професійній взаємодії концертмейстера та вокаліста; 5) творчий підхід до виконавської майстерності стосовно академічного вокального твору. Наголосимо, що досліджуваний процес становить наявність комплексу спеціалізованих знань, вмій та навичок, що передбачають досягнення високого результату художньо-творчого виявлення у професійному виконавському процесі, стають для концертмейстера та вокаліста основною якістю, що визначає успішність рівня співтворчості обох фахівців.

Ключові слова: професійна взаємодія, концертмейстер, вокаліст, музично-художній образ, твір.

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

Khudiienko Yuliia, Senior teacher of the Vocal and Choral Art Department in the Dnipropetrovsk Academy of Music named after Mikhail Glinka

The features of professional interaction between an accompanist and a vocalist in musically artistic image creation

The purpose of this article is to determine the features of professional interaction of a concertmaster and a vocalist in musical and artistic image creation. To achieve the goal, scientific and theoretical **research methods** were used: source and retrospective analysis of concertmaster and vocal

practice in the field of music education in Ukraine; analytical method; analysis of philosophical, psychological and pedagogical literature, dissertation works to determine conceptual provisions on the researched problem; study of manuals, art history and methodical literature; summarization and systematization of the received materials in order to identify the features of professional interaction problem of the accompanist and the vocalist in musical and artistic image creation; forecasting in the context of research tasks. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the peculiarities of professional interaction of the concertmaster and the vocalist in musical and artistic image creation have been examined and theoretically substantiated. **Conclusions.** Summarizing the above mentioned, it should be claimed that the features of professional interaction of a concertmaster and a vocalist in musical and artistic image creation include: 1) the historical aspect of a vocal work; 2) the content of the vocal work; 3) mastering professional knowledge and skills in the process of a vocal work interpreting; 4) the presence of a regulatory and psychological function in professional interaction of a concertmaster and a vocalist; 5) a creative approach in a vocal work performing. Having analyzed the scientific and methodological literature on concertmaster and vocal co-creation, it should be stated that the researched process is a complex of specialized knowledge, abilities and skills that provide for the high result achievement of creative expression in the performance process, which becomes for the concertmaster and vocalist the main quality that determines success of the collaboration level of both specialists.

The key words: professional interaction, accompanist, vocalist, musical and artistic image, composition.

Постановка проблеми. Упровадження європейських стандартів у систему освіти вищих закладів України вимагає нових підходів у професійній підготовці майбутніх фахівців. Освітньо-професійна програма, як основний документ відповідної спеціальності, передбачає формування загальних та спеціальних компетентностей, володіння інноваційним мисленням, сучасними психолого-педагогічними знаннями, вміннями та навичками. У зв'язку із цим, дослідники мистецьких закладів активізують пошуки нових форм і методів роботи, що спрямовані на вдосконалення професійної підготовки здобувачів вищої освіти: мотивації, професійного розвитку і саморозвитку майбутнього фахівця.

Актуальність дослідження. Модернізація змістової наповненості мистецької освіти з урахуванням вітчизняних і світових процесів передбачає застосування сучасних форм, що становлять низку загальних цінностей у цілісному розвитку особистості.

Доведено, що мистецтво впливає на людину через художні образи. Тому створення художнього образу в музичному творі є чуттєвим і опосередкованим процесом, викликає глибоко індивідуальні реакції, вимагає максимально глибокого індивідуального відчуття поряд із усвідомленням об'єктивних закономірностей розвитку мистецтва взагалі.

Виняткової уваги потребує процес створення музично-художнього образу в академічній професійній взаємодії концертмейстера-піаніста та вокаліста. Вагомість означеної співтворчості визначається специфічністю розуміння й відтворення музично-художнього образу (образів) академічного вокального твору, його культурно-духовного та, безумовно, індивідуально-особистісного, авторського змісту.

Незважаючи на значну кількість праць українських та зарубіжних дослідників, вивчення практичного досвіду фахівців дали змогу виявити деякі проблеми у співтворчості концертмейстера й вокаліста. Відтак, актуальність дослідження підтверджується новими науковими розвідками у професійній взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу (образності).

Огляд літератури. Проблеми професійної діяльності концертмейстера-піаніста досліджували вітчизняні й зарубіжні науковці, а саме – В. Салій [4], О. Опанасенко, А. Хлопотова, С. Олейніков [6] та інші вчені. Різноманітні питання специфіки співтворчості концертмейстера та вокаліста висвітлені у працях В. Бокоч, Л. Несмашної, С. Сарбі [2] та інших науковців. Проте, наголосимо, враховуючи певну низку наукових досліджень із цієї виконавської проблеми, деякі питання, що пов'язані з відповідними властивостями професійної діяльності концертмейстера-піаніста й вокаліста, у сьогоденні вітчизняного музикознавства розглянуто недостатньо.

Метою статті є виявлення найбільш характерних особливостей професійної взаємодії концертмейстера-піаніста й вокаліста у створенні музично-художнього образу.

Об'єктом дослідження є процес професійної взаємодії концертмейстера-піаніста й вокаліста.

Предмет дослідження – певні особливості професійної взаємодії концертмейстера-піаніста й вокаліста у створенні музично-художнього образу.

Виклад основного матеріалу. В умовах вищого освітнього закладу у майбутнього професійного музиканта-виконавця необхідно розвивати низку фахових компетентностей (виховувати відповідні психологічні якості: творчу уяву, увагу, інтуїцію психологічної стресостійкості, емоційної сприйнятливості, рефлексії; здатність до втілення музично-художнього образу, здатність до імпровізації; соціальної та музичної комунікації з різноманітними партнерами в ансамблевому колективі; готовність до поширення світогляду, творчої мобільності, мистецької ініціативності й ін.), що успішно здійснюються у набутті навичок за допомогою умов творчої практичної роботи, самовдосконалення, використання інформаційних, освітніх та інших видів ресурсів.

Дослідження питань співтворчості концертмейстера-піаніста й вокаліста-соліста залишається актуальним у контексті підготовки майбутніх фахівців академічного музичного мистецтва.

Доцільно підкреслити, що професійне вокальне мистецтво має величезний виховний потенціал, воно здатне довести до свідомості вихованця закладені у змісті твору морально-етичні цінності, певне ставлення до відповідних явищ дійсності.

В енциклопедичному словнику поняття «музично-художній образ» визначається як «...узагальнене відтворення засобами музичного мистецтва явищ дійсності та духовного світу людини» [3, 333].

Мистецтвознавці Г. Сотська і Т. Шмельова стверджують, що музично-художній образ є «...засобом і формою освоєння навколишньої дійсності мистецтвом, способом існування художнього твору» [5, 13].

В. Салій розглядає музично-художній образ як «...феномен, що концентрує всі основні риси відношення особистості до музики: розуміння її закономірностей; емоційність, активність, адекватність відношення; оцінне ставлення до художнього об'єкту, співпереживання, співучасть та спілкування з ним». Дослідник окреслює важливі функції музично-художнього образу, а саме –

гносеологічну, перцептивно-гедоністичну, евристичну, аксіологічну, комунікативну [4, 126–133].

Практична робота з вокалістами на заняттях кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки проводиться у професійній взаємодії з концертмейстером-піаністом. Із цього приводу дослідники (Л. Несмашна, С. Сарбі, В. Бокоч) стверджують, що сутністю співтворчості концертмейстера й вокаліста є «...взаємодія двох творчих особистостей, кожна з яких у процесі спільної професійної діяльності реалізує власну творчу активність, розкриває індивідуальні можливості свого дарування, а також прагне до злиття, взаємопроникнення творчих задумів від іншого партнера, з метою досягнення ансамблю на високому рівні професійної майстерності, формуванні індивідуального виконавського стилю дуету „співак-концертмейстер”, створення єдиної художньої інтерпретації музичного твору, як оригінального продукту особистісного і соціального значення» [2, 118].

Досліджуючи співтворчість концертмейстера-піаніста з естрадними вокалістами, провідні концертмейстери Київського національного університету культури і мистецтв (А. Хлопотова, О. Опанасенко, С. Олейніков та ін.) підкреслюють важливість і необхідність наявності професійних навичок та вмінь, а саме – здійснювати власне аранжування вокального твору, вміння імпровізувати. З цього приводу дослідники стверджують: «Крім того, ця діяльність передбачає наявність високого рівня виконавства з боку акомпаніатора, який повинен доповнюватись професійними навичками, що виявлятимуться у психологічній підтримці вокаліста, вмінні відпрацьовувати проблемні елементи» [6, 108].

Методичні поради співтворчості концертмейстера та вокаліста висвітлюються в дослідженні Е. Кубанцевої [1]. Науковець визначає творчі завдання у створенні музично-художнього образу вокального твору, окреслює потенційні модифікації виконавського тлумачення. Дослідниця зауважує, що у практичній роботі концертмейстера-піаніста й вокаліста особливої уваги набувають:

- художньо-змістова наповненість вокального твору;
- композиційна структура;
- фактура вокального твору;
- особливості поетичного тексту й вокальної партії співака.

З огляду на вищезазначене, до особливостей професійної взаємодії концертмейстера-піаніста й вокаліста у створенні музично-художнього образу відносимо:

1. Історичний аспект вокальної композиції. У створенні музично-художнього образу дуже важливо визначити історичний аспект (історико-стильовий і жанровий підхід), який націлює увагу концертмейстера та вокаліста на успішність виконання вокального твору й відповідає за якісну сторону вокального виконавства, включаючи до нього художній смак, відповідний стиль, манеру виконання, міру художньо-виконавської цінності й засобів художньої виразності.

2. Змістова наповненість вокальної композиції. Творчий процес професійної взаємодії концертмейстера й вокаліста у створенні музично-художнього образу передбачає глибоке проникнення у художній зміст вокального твору. Завдяки словесному тексту, задум композитора знаходить художнє мотивування, тому акомпанемент сприяє створенню музично-художнього образу вокального твору, що дозволяє виконавцю-вокалісту реалізувати певний емоційно-смісловий сенс вокальної партії.

3. Оволодіння професійними знаннями і навичками у процесі інтерпретації вокального твору. У процесі створення музично-художнього образу вокальної композиції використовуються вміння спільної темпоритмічної організації виконання (загального темпу, темпу частин); відпрацювання динамічних співвідношень звукових рівнів сольної партії та акомпанементу; визначення загального динамічного плану інтерпретації, досягнення природності та гнучкості акомпанементу (виразності мелодії, підголосків, лінії басу на фоні гармонії, а також уміння працювати із солістом над вокальною партією).

Відтак, концертмейстер, виконуючи інструментальний акомпанемент, повинен враховувати тембр голосу вокаліста, його динамічний діапазон, відповідні технічні можливості професійного інструмента (фортепіано).

Повноцінне відчуття виконавського ансамблю виникає на основі чіткої слухової орієнтації обох музикантів-фахівців: вміння чути нюанси партії соліста й партії акомпанементу, досягнення миттєвої реакції на зміну темпу, динаміки, виконавського дихання, художньо-

виконавське вміння імпровізувати, транспонувати, створювати різні інтерпретації твору тощо.

4. Наявність регулятивно-психологічної функції у професійній взаємодії концертмейстера та вокаліста. Взаємодія концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу пов'язана з регулятивно-психологічним процесом. Зауважимо, що концертмейстер та вокаліст втілюють у співтворчість свої почуття, уявлення, творчість, що передбачає наявність комплексу психологічних якостей, таких як: увага, пам'ять, працездатність, мобільність реакції, витримка та воля, педагогічний такт, комунікабельність.

Підкреслимо, що у концертмейстерській та вокальній діяльності існують зорові уявлення, що стимулюють подальшу уяву. Літературний текст вокального твору впливає на уявлення у створенні музично-художнього образу, спрямовує на пошук інтонаційних художньо-виразових засобів.

У досліджуваному процесі необхідні навички і вміння самоаналізу, самооцінки, самоконтролю й корекції. Таким чином, наявність регулятивно-психологічних функцій як: воля; здатність до цілеспрямованої творчої діяльності; емоційні реакції, що виражені за допомогою темпераменту і впливають на співтворчість концертмейстера й вокаліста у створенні музично-художнього образу (образності).

5. Творчий підхід до виконавської майстерності вокального твору. У професійній взаємодії концертмейстера та вокаліста постає злагоджений ансамбль виконання вокальних творів, розуміння технічних та художньо-виразальних засобів фортепіанного супроводу у створенні солістом музично-художнього образу. Тобто, використання творчого підходу у професійній взаємодії концертмейстера та вокаліста можливе при наявності формування у фахівців потреби в удосконаленні власної виконавської майстерності, допитливості, самостійності, в поширенні музичного світогляду, вихованні музичної культури, естетичного смаку, особистісно-ціннісного ставлення до вокального мистецтва, підвищенні рівня професійної компетентності.

Отже, професійна взаємодія концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу передбачає багатоаспектний процес, що сприяє емоційному та інтелектуальному сприйняттю

художньої образності та, безумовно, цілісному розумінню вокального мистецтва.

Висновки. Узагальнюючи вищезазначене констатуємо, що особливості професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу, становлять комплекс спеціалізованих знань, вмінь та навичок, що передбачають досягнення високого результату творчого виявлення у виконавському процесі, стають для концертмейстера і вокаліста ключовою професійною якістю, що визначає успішність рівня співтворчості музикантів-фахівців.

Перспективи дослідження. Перспективою подальшого розгортання досліджуваної проблеми є визначення інноваційних методів і прийомів задля процесів професійної діяльності концертмейстера й вокаліста.

Список використаних джерел і літератури:

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс : Учеб. пособие. М. : Академия, 2002. 183 с.
2. Несмашна Л., Сарбі С., Бокоч В. Концертмейстер у вокально-фортепіанному дуеті: специфіка співтворчості. *Актуальні аспекти сучасного українського музичного мистецтва*. Київ: Ліра, 2017. С. 110–119.
3. Образ музичний / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 333.
4. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 126–133.
5. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Стар, 2016. 52 с.
6. Хлопова А., Опанасенко О., Олейніков С. Роль та специфіка акомпанементу в процесі виховання естрадних вокалістів. *Актуальні аспекти сучасного українського музичного мистецтва*. Київ: Ліра, 2017. С. 104–109.

References:

1. Kubanceva, E.I. (2002). Concertmaster class. Training book. M., Academy, 183 [in Russian].
2. Nesmashna, L., Sarbi, S., Bokoch, V. (2017). Concertmaster in a vocal-piano duet: the specifics of cocreation. *Current aspects of modern Ukrainian musical art*. Kyiv: Lira, 110–119 [in Ukrainian].
3. Musical image (2016). Ed. G. Skrypnyk. Kyiv: IMFE of the National Academy of Sciences, 333 [in Ukrainian].
4. Saliy, V. (2013). The essence of the artistic image and the peculiarities of its manifestation in musical art. *Current issues of humanitarian sciences*, 5, 126–133 [in Ukrainian].

5. Sotska, G., Shmelova, T. (2016). Dictionary of artistic terms. Kherson: Star, 52 [in Ukrainian].
6. Khloпова, A., Opanasenko, O., Oleynikov, S. (2017). The role and specificity of accompaniment in the process of training pop vocalists. *Actual aspects of modern Ukrainian musical art*. Kyiv: Lira, 104–109 [in Ukrainian].

UDC 37.016:78 (477.54/62)

DOI 10.33287/222240

Данилюк Микола Миколайович,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного університету
ім. Г.С. Сковороди
тел. (068) 30 - 77 - 400
e-mail: m.danyliuk@hnpu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-6322-7080>*

Данилюк Яна Владиславівна,
*викладач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
тел. (050) 593 - 85 - 89
e-mail: yana_danyliuk@xdak.ukr.education
<https://orcid.org/0000-0001-6173-1040>*

ВІД ТРАДИЦІЙ – ДО СУЧАСНОСТІ: СЛОБОЖАНСЬКИЙ ДОСВІД МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ

Метою статті є дослідження особливостей розвитку музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині, адже визначення специфіки становлення й розвитку музичних традицій, що передують формуванню слобожанського досвіду музичної освіти, сприяють висвітленню історичного минулого і зрозумінню витоків музичної спадщини та сучасності цього самобутнього етнокультурного регіону. Низка **методів** наукового дослідження представлена застосуванням аналізу й синтезу, методів порівняння, узагальнення, системно-структурного аналізу, компаративного, порівняльно-історичного, культурологічного підходів, використання яких надають змогу науково дослідити генезу розвитку музичної освіти дітей та молоді на

Слобожанщині від традицій до сучасності. **Наукова новизна** презентованої роботи полягає в розширенні уявлень про багатий слобожанський досвід музичної освіти дітей та молоді, в окресленні шляхів застосування актуальних ідей та позитивного досвіду, що в сучасних умовах реформування національної освіти потребують свого творчого використання. **Висновки.** Встановлено, що наприкінці ХІХ століття на Слобожанщині сформувалася особливо сприятлива атмосфера для розвитку професійної музичної освіти: активізувалося музичне життя, формувалися осередки музичної культури, широко розгорнулася просвітницька діяльність спеціального закладу музично-професійної освіти – Харківського музичного училища. З'ясовано, що процес розвитку музичної освіти на Слобожанщині відбувався за певними етапами, критеріями для періодизації яких визначено теоретичну розробку музично-просвітницьких ідей; видозміну соціально-культурних умов у регіоні; кількісне та якісне зростання мережі закладів освіти різних типів і шаблів, у яких впроваджувалася музична освіта; імплементацію нормативного забезпечення, зміну мети й завдань музичної освіти дітей та молоді.

Ключові слова: слобожанський досвід, музична освіта, діти, молодь.

Danyliuk Mykola, PhD in Pedagogy, Associate professor, Associate professor of the Department of Musical Art of the H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Danyliuk Yana, lecturer of the Department of Folk Instruments of the Kharkiv State Academy of Culture

From traditions to modernity: Slobozhan experience of music education for children and youth

The purpose of the article is to study the peculiarities of the development of musical education of children and youth in the Slobozhan region, because familiarization with the peculiarities of the musical education of children and youth, which precede the formation of the Slobozhan experience of musical education, consideration of his creative work contribute to the illumination of the historical past and the understanding of our own traditions. A number of research **methods** are represented by the use of analysis and synthesis, comparison, generalization, system-structural analysis, comparative, comparative-historical, cultural approaches. The specified scientific methods make it possible to understand the genesis of the development of musical education of children and youth

in the Slobozhan region from tradition to modernity. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the Slobozhan experience of musical education of children and youth. The areas of application of current ideas and positive experience, which in the modern conditions of reforming national education need their creative use, have been determined. **Conclusions.** It was established that at the end of the 19th century a particularly favorable atmosphere for the development of professional music education was formed in the Slobozhan region: musical life became more active, centers of musical culture were formed, and the educational activities of a special institution of professional music education – the Kharkiv Music School – were widely developed: theoretical development of musical and educational ideas; modification of socio-cultural conditions in the region; quantitative and qualitative growth of the network of educational institutions of differentiated types and levels, in which music education was introduced; implementation of regulatory support, changing the goals and tasks of musical education of children and youth.

The key words: Slobozhan experience, musical education, children, youth.

Постановка проблеми. Слобожанський край завжди відзначався високим рівнем музичної культури населення, міцне підґрунтя якої становив розвиток у регіоні народної української музики, церковного хорового та сольного співу, інструментальної камерної та симфонічної творчості, музичних театрів та оркестрів, творчих гуртків. Передумовами для розповсюдження музичної освіти у регіоні стали тісні творчі взаємозв'язки та співробітництво між різноманітними просвітницько-музичними організаціями й широкими колами громадськості, що сприяло розвитку специфіки музичного мистецтва Слобожанщини, яка полягала у його загальнодоступності й просвітницько-виховному характері.

Музична діяльність просвітницьких товариств та ентузіастів – аматорів і професіоналів, які формували музичні гуртки, творчі об'єднання, хори, оркестри – ініціювала залучення до участі в музично-просвітницьких, культурно-благодійних, музично-релігійних заходах широких кіл населення. Велика популярність різних форм музичного мистецтва, починаючи з кінця ХІХ століття, сприяла формуванню високих музично-естетичних потреб мешканців Слобідського краю. Зважаючи на велике значення цього чинника для

становлення традицій і розвитку сучасних форм музичної освіти в регіоні, актуальним є історико-педагогічний розгляд витоків музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині.

Актуальність означеної теми зумовлюється не лише необхідністю висвітлення більш повної картини еволюціонування музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині, але й важливістю вивчення історико-педагогічних джерел і нормативних документів, стосовно становлення мережі освітніх закладів Слобідського краю та впровадження в них співу і музикування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика становлення й розвитку музичної освіти на Слобожанщині є актуальною у контексті сучасних наукових досліджень. Культуру Слобожанщини розкрито у працях С. Нікітіна, Л. Новікової, Н. Цицалюка та інших дослідників-фольклористів; давньослов'янські традиції музично-співочої, святкової й танцювальної діяльності у регіоні розглянуто у роботах М. Бердути, Н. Данилевської, М. Семенової та інших вчених; особлива музичність, що властива слобожанам, та різноманітність форм музичної освіти у регіоні, відзначаються в історико-етнографічній літературі О. Астаховим, О. Воропай, Б. Зайцевим, В. Сушко та іншими дослідниками.

Особливості розвитку музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині досліджує незначна кількість науковців. Зокрема, деякі аспекти становлення музичної освіти у регіоні досліджено у наукових працях Т. Грищенко [1], М. Данилюка [2], В. Євдокимова, В. Корнілова, Т. Кравченка [6], Т. Лутаєвої [7], О. Михайличенка [8], І. Прокопенка, М. Рижкової [15], присвячених, передусім, аналізу музичної освіти на Слобожанщині.

Детальне дослідження, що дозволяє розглянути генезу музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині, зважаючи на сучасні реалії, є актуальним та необхідним.

Метою статті є дослідження особливостей розвитку музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині в історичній ретроспективі.

Об'єктом дослідження є музична освіта дітей та молоді на Слобожанщині, а **предмет** – особливості музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині у її традиційних та новочасних означеннях.

Основний матеріал. Формування у суспільстві сприятливих соціокультурних кондицій за теперішніх умов є не тільки доречним, а

й необхідним для розвитку музичної освіти учнівської та студентської молоді, а через це – піднесення культури й духовності усього населення сучасної України та її регіонів.

Шляхи розв'язання окресленого завдання знаходимо в багатих історико-культурних традиціях Слобожанського краю, розвиток музичної освіти якого складався завдяки спільній діяльності професійних музикантів, аматорів, творчих колективів, щодо здійснення музично-просвітницької діяльності серед населення, залучення усіх верств до участі у масових формах музичної діяльності, підтримці ініціативних педагогів-ентузіастів музичної освіти дітей та молоді, розвою позашкільної та позааудиторної музичної діяльності здобувачів освіти.

Підкреслимо, що ґрунтом для розвитку багатой музичної спадщини Слобожанського краю виступали його етнокультурні особливості: вигідне географічне положення й самобутні демократичні риси соціального устрою; територіальне розташування на сприятливій для торгово-культурного обміну території, що здійснило вплив на активний історичний соціальний та культурний її розвиток, визначаючи регіональну полікультурну специфіку, зокрема, оригінальні музично-освітні традиції.

Головним адміністративним осередком і культурним центром Слобожанщини став Харків, максимально вигідне територіальне розташування якого й орієнтованість населення на потужний прояв громадської активності у педагогічній діяльності та мистецькому житті, здійснили вплив на прогрес економіки та культури в усій Слобожанщині.

Здійснений аналіз історико-педагогічної, музичної літератури дозволив нам виділити етапи розвитку музичної освіти на Слобожанщині. Критеріями для періодизації процесу розвитку музичної освіти краю виступали: теоретична розробка музично-просвітницьких ідей; видозміна соціально-культурних умов у регіоні; кількісне та якісне зростання мережі навчальних закладів диференційованих типів і шаблів, у яких впроваджувалася музична освіта; імплементація нормативного забезпечення, зміна мети й завдань музичної освіти дітей та молоді.

На основі даних критеріїв на рисунку 1 відображено етапи розвитку музичної освіти на Слобожанщині (сформовано авторами на основі джерела [2]).

Перший етап (1850 – 1883 рр.)	Другий етап (1884 – 1917 рр.)
<p>Даний етап становлення музичної освіти характеризується:</p> <ul style="list-style-type: none"> – активізацією теоретичних та емпірично-педагогічних пошуків шляхів запровадження загальної музичної освіти дітей та молоді у навчальних закладах усіх ланок; – загостренням питань підготовки музично-освічених педагогічних кадрів; – розбудовою мережі диференційованих типів закладів в усіх освітніх ланках, де в багатьох із них емпіричним шляхом було запроваджено викладання співу та музикування, хоча проблема створення нормативно-методичного підґрунтя для цього ще не вирішувалася на державному рівні; – майже в усіх типах навчальних закладів спів залишався додатковим предметом, введення якого до начального плану й розробка методичного забезпечення покладалися на місцеві адміністрації закладів. 	<p>Даний етап розвитку музичної освіти відзначається:</p> <ul style="list-style-type: none"> – вдосконаленням нормативно-методичного та організаційно-змістового забезпечення музичної освіти у закладах освіти диференційованих типів; – професіоналізацією музично-педагогічної та музичної освіти у регіоні. – кількісним розширенням мережі диференційованих типів закладів в усіх освітніх ланках, у яких було запроваджено викладання співу та музикування. – активізацією процесу внормування музичної освіти на державному рівні у диференційованих навчальних закладах, результат якого особливо помітно позначився у початковій ланці, де було розроблено нормативно-методичне підґрунтя викладання співу й музикування.

Рис. 1. Етапи розвитку музичної освіти на Слобожанщині

Перший етап (1850 – 1883 рр.) становлення музичної освіти на Слобожанщині характеризувався соціально-економічними та культурно-освітніми змінами в регіоні, які були взаємопов'язані з підготовкою та імплементацією реформи стосовно скасування кріпацтва та подальшим становленням у суспільній і педагогічній думці й розвитком в регіональній освітній практиці концепції культурного піднесення та просвіти народу.

Відзначимо, що бурхливий розвиток мережі закладів освіти, становлення диференційованих їх типів, упровадження в них музичної освіти відбувалося на Слобожанщині саме у 50-80-х роках XIX ст. Так, у регіоні, в якому вже діяв Харківський імператорський університет, у цей період активно відкривалися заклади різних ланок освіти – Харківське жіноче єпархіальне училище (1854 р.), педагогічні курси при Харківському повітовому училищі (1865 р.), Харківський

ветеринарний інститут (1873 р.) реальні чоловічі гімназії (з 1873 р.), учительська семінарія у Вовчанську (1874 р.), жіночі гімназії та прогімназії відомств Імператриці Марії, МНО, Святого Синоду.

Важливо наголосити, що дослідження широкого кола історико-педагогічних джерел [1; 6; 16; 17] показує, що на першому етапі відбувалося активне упровадження музичної освіти дітей та молоді у навчальні заклади усіх типів і ланок. Цей процес супроводжувався дискусуванням і пошуком шляхів розв'язання педагогічною громадськістю, педагогами, церковними регентами, досвідченими викладачами музики, які працювали у закладах освіти диференційованих ланок, проблем, які існували під час становлення музичної освіти в регіоні, а саме – потреба державного унормування та розробка навчальних програм музичної освіти учнів; нестача підготовлених учителів музики та керівників хорів; обмеженість методичної підтримки викладання співу в школі тощо.

На чолі музично-просвітницького руху на Слобожанщині стояв Харківський імператорський університет. Саме цей заклад на першому етапі розвитку музичної освіти отримує статус провідного центру розвитку музично-просвітницької думки, залишаючись протягом усього досліджуваного періоду одним із провідних закладів вищої освіти Слобожанщини. У наукових джерелах відзначається, що Харківський імператорський університет був не тільки центром освітньої системи краю, а й головним культурним осередком регіону, оскільки його наукова та культурно-просвітницька діяльність здійснювала вагомий вплив на розвиток культурно-освітнього життя регіону [6, 117].

Для розвитку музичної освіти Слобожанщини у другій половині XIX ст. важливим було те, що у діяльності університету було накопичено певний досвід організації музичної освіти молоді, оскільки його навчально-виховний процес від початку заснування було скеровано на сприяння естетичному розвитку студентства. У «Предначертаниях про Харьковский университет», складених його засновником В. Каразіним, відзначалося, що «пристойно вихована людина» повинна отримати в університеті якісну всебічну естетичну підготовку (наставлятись у малюванні, музиці, танцях, гімнастиці), для забезпечення якої у штаті університету передбачалося три вчителі з мистецьких дисциплін.

Слід зазначити, що музичну освіту студенти університету отримували, у переважній більшості, у вільний від навчання час. До середини 50-х рр. ХІХ ст. у закладі функціонували музичні класи, пізніше – студентські співацькі колективи і музичний оркестр. Тож музичне мистецтво було в університеті одним із важливих засобів підвищення рівня загальної культури молоді. Безперечно, даному процесу сприяли й високий культурно-професійний рівень та активна життєва позиція викладачів університету.

Вагомий вплив на розвиток музичної освіти регіону мало відкриття у 1864 р. у Харкові відділення Імператорського Російського музичного товариства (далі – ІРМТ), яке очолив скрипаль, вихованець Празької консерваторії, активна й творча людина – С. Неметц. Протягом перших двох років існування відділення було організовано 14 концертів (у цих заходах іноді брали участь понад ста виконавців), до яких залучались діючі у місті хорові колективи, педагоги навчальних закладів, які були майстерними музикантами, місцеві маестро [8, 187–189].

У 1871 р. при Харківському відділенні ІРМТ за ініціативою І. Слатіна було відкрито музичні класи, на базі котрих у 1883 р. засновано один із провідних середніх навчальних закладів регіону, який надавав професійну музичну освіту, – Харківське музичне училище, з метою підготовки оркестрових виконавців, капельмейстерів, концертних співаків, оперних артистів, композиторів і вчителів музики [17, 341].

Також, досліджуючи розвиток музичної освіти у регіоні, слід згадати й діяльність гімназій, що можуть розглядатися як важливі освітні осередки, в яких реалізовувалося культурно-музичне виховання дітей та молоді, накопичувався музично-виховний досвід, що сприяло подальшому розвитку музичної освіти на Слобожанщині. Найбільш знаною була Перша чоловіча гімназія, яка мала статус класичної, де навчалися в основному діти дворян та чиновників [7, 16], що сприяло протекції в ній традицій широкої естетично зорієнтованої, зокрема, й музичної освіти.

Підкреслимо, що при гімназіях існували церкви або гімназії відкривалися біля храмів, для потреб яких формувалися гімназійні хори православної духовної музики з різновіковим контингентом виконавців [7, 103]. У приміщенні Третьої чоловічої гімназії існував домовий храм, де співав церковний хор, сформований із юнаків-

гімназистів, було засновано оркестр із струнних і духових інструментів [17, 411–412].

Відзначимо внесок у розвиток і становлення музичної освіти на Слобожанщині й діяльність закладів, які надавали освіту жінкам, хоча жіноча освіта була менш розвинутою у цей час, ніж чоловіча, що було зумовлено соціально-економічними і політичними реаліями. Протягом тривалого часу майже єдиним середнім закладом освіти для жінок на Слобожанщині залишався Інститут шляхетних дівчат, сформований у Харкові ще у 1812 р. за ініціативи дворянського Товариства благодійності як приватний заклад. Вихованки інституту опановували різні науки, мистецтво, рукоділля і спів, а заняття з музики реалізовувалися за бажанням учениць і за окрему платню. При цьому, для проведення занять музикою та італійськими співами у навчальному плані було відведено значну кількість годин [14, 29]. Оскільки музичні заняття вихованок залишались необов'язковими, про важливе місце, яке займала музика у навчально-виховному процесі Інституту і високу потребу місцевого населення у розвитку жіночої музичної освіти на Слобожанщині, свідчить готовність батьків учениць сплачувати за їхню музичну освіту [15, 126; 17, 416].

Важливим є той факт, що викладання співу запроваджувалось навіть у закладах нижчої ланки освіти – народних школах Слобожанщини. Так, співи викладались в Мереф'янській народній школі, що надавала освіту значній чисельності сільських дівчат. Також в Харківській Олександрівській безкоштовній школі, що була заснована у 1864 р. й мала на меті поширення грамотності серед дівчат і молодих жінок [12, 33]. За розпорядженням керівництва школи для розвитку морально-релігійних почуттів учениць, крім обов'язкових уроків, проводилися позаурочні заняття співу, що сприяло розвитку музичної культури вихованок.

На другому етапі (1884 – 1917 рр.) розвиток музичної освіти здійснювався за кондичій значного соціоекономічного піднесення та культурно-освітнього розвитку Слобідського краю. Потрібно зазначити, що у цей період розвиток музичної освіти реалізовувався у русі актуальної для даного періоду часу ідеї гуманізації освіти, зокрема шляхом обов'язкового застосування мистецтва, особливо музичного у процесі навчання й виховання дітей та молоді, активного обговорення вченими й педагогами-практиками (С. Миропольський, О. Нікольський, С. Русова, П. Щуровський й ін.) та діячами музичного

мистецтва (М. Верховинець, М. Леонтович, М. Лисенко, К. Стеценко й ін.) питань педагогічного та методичного забезпечення високоякісної музичної освіти учнів.

Аналіз історико-педагогічних джерел дає змогу констатувати, що на другому етапі розвитку музичної освіти на Слобожанщині сформувалася досить розвинена мережа закладів освіти, наголосимо, усіх рівнів.

Саме у цей період музично-просвітницька діяльність викладачів, студентів, випускників закладів вищої освіти Харкова, які склали місцеву інтелігенцію, стала суттєвим фактором розвитку музичної освіти у регіоні. 1888 р. відзначився проведенням у Харкові великої чисельності благодійницьких заходів, зокрема концертів на користь малозабезпечених студентів музичного училища, на підтримку діяльності просвітницьких товариств тощо. У концертах брали участь талановиті студенти, виступав студентський хор та оркестр музичного гуртка Харківського університету [4; 5; 9].

Також на другому етапі розвитку музичної освіти на Слобожанщині спостерігався розквіт діяльності творчих об'єднань, студентських гуртків, студій, ансамблів і хорів, на чолі яких стояли місцеві ентузіасти. Так, поширенню музичних знань серед студентської молоді сприяла діяльність харківського музичного гуртка, який організував П. Кравцов. Учасники музичного гуртка брали участь у міських концертах та спектаклях. За ініціативою П. Кравцова у місті були сформовані симфонічний оркестр, оркестри мандоліністів та балалаєчників, робітничі хори, а також організовані виступи оперних труп та окремих солістів у сільських районах Харківської губернії [17, 342].

Важливо підкреслити, що другий етап розвитку музичної освіти позначився й значним розвитком хорової музичної діяльності. З-поміж студентської та учнівської молоді було багато шанувальників хорового, оперного, музично-інструментального мистецтва. У другій половині XIX ст. – на початку XX ст. до Харкова на гастролі часто запрошувалися видатні диригенти, композитори, піаністи, скрипалі, співаки О. Глазунов, М. Іпполітов-Іванов, А. Рубінштейн, М. Рубінштейн, С. Танеєв, П. Чайковський, Ф. Шаляпін та багато інших. Симфонічні концерти проводилися у залах Дворянського зібрання та музичного училища, а камерні концерти часто проходили у суспільній бібліотеці [17, 341]. Дані творчі події музичного життя

Харкова реалізували вагомий вплив на формування музично-естетичних смаків студентської молоді, ознайомили харків'ян із видатними досягненнями світового мистецтва.

Необхідно відзначити, що розвитку музичної освіти студентської молоді на Слобожанщині багато у чому сприяла діяльність музичних товариств, зокрема, сформованого ще на першому етапі Харківського відділення ІРМТ, яке на другому – очолив активний популяризатор музичної освіти І. Слатін; Харківського товариства любителів оркестрової та камерної музики, яким керував М. Тихонов; товариства шанувальників хорового співу на чолі з М. Новіковим. Останнє було засновано у Харкові в 1895 р. й мало на меті розвиток і розповсюдження хорового співу серед населення шляхом влаштування концертів і музичних зборів [13, 1].

Наприкінці ХІХ ст. на Слобожанщині сформувалася особливо сприятлива атмосфера для розвитку професійної музичної освіти: активізувалося музичне життя, формувалися осередки музичної культури; широко розгорнулася просвітницька діяльність, відкритого ще на першому етапі, спеціального закладу музично-професійної освіти – Харківського музичного училища.

Аналіз педагогічної теорії і практики розвитку музичної освіти у навчальних закладах Слобожанщини у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., результати якого репрезентовано вище, дозволив дійти висновку про те, що теоретично обґрунтовані ідеї та практичний досвід музичної освіти вже частково знайшли своє творче продовження й втілення у сучасній педагогічній діяльності. Наприклад, музичні заняття та уроки музики входять сьогодні до навчально-виховних програм дошкільних та середніх загальноосвітніх навчальних закладів; позакласна, позашкільна та позааудиторна музична діяльність є невід'ємною частиною освітнього процесу навчальних закладів усіх ланок; студентам вищої школи диференційованих спеціальностей викладаються класифіковані спецкурси музично-естетичного спрямування; особлива увага скеровується музичній освіті майбутніх педагогів; розвивається музично-професійна підготовка студентів у музичному училищі ім. Б.М. Лятошинського та Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського, де зберігаються такі традиційні форми музичної освіти, як відкриті іспити, звітні концерти викладачів і студентів, участь талановитої молоді в музичних заходах тощо.

Таким чином, активному піднесенню музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині сприяли розвиток церковного хорового і сольного співу, інструментальної камерної та симфонічної творчості, активна діяльність музичного театру, диференційовані форми музичної просвіти.

Висновки. Проаналізувавши особливості розвитку музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині, ми дійшли висновку, що низка цінних музично-освітніх надбань, накопичених у педагогічній теорії та практиці досліджуваного періоду, вимагають подальшої науково-педагогічної розробки та впровадження у навчально-виховний процес закладів освіти різного рівня. Застосування позитивного досвіду є цінним тому, що акумуляція ідей розвитку музичної освіти на Слобожанщині у другій половині XIX – на початку XX ст. відбувалася на тлі становлення нових демократичних концепцій суспільного устрою, реалізація яких забезпечувала виховання вільної людини високої духовно-естетичної самосвідомості та культури.

Проведений аналіз показав, що важливою передумовою для розвитку музичної освіти Слобожанщини стало переплетення у музичній культурі краю традиційного народного музичного фольклору слобожан, церковної співочої культури та інструментальної світської музики. Визначальним у формуванні провідних орієнтирів розвитку музичної освіти регіону був також вплив гуманістичних релігійно-просвітницьких доктрин і традицій, що існували на Слобожанщині. Практичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що висновки та рекомендації, розроблені авторами та запропоновані в статті, можуть бути використані для поглибленого аналізу особливостей розвитку музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині.

Перспективи дослідження. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вдосконалення сучасної музичної освіти на основі аналізу ефективних методик музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині минулого століття, що дасть змогу активно стимулювати розвиток сучасної музичної освіти.

Список використаних джерел і літератури:

1. Грищенко Т.А. Становлення і розвиток музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / Інститут проблем виховання АПН України. К., 1998. 16 с.

2. Данилюк М.М. Розвиток музичної освіти на Слобожанщині (друга половина XIX – початок XX століття): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. 2015. 203 с.
3. Журнал очередного Лебединского уездного земского собрания за 1906 год. Лебедин, 1907. С. 615.
4. Концерт в пользу Общества распространения в народе грамотности. *Южный край*. 1888. 28 февраля. С. 3.
5. Концерт и танцевальный вечер в пользу Общества взаимного вспоможения приказчиков. *Южный край*. 1888. 26 февраля. С. 4.
6. Кравченко Т.М. Розвиток початкової освіти на Харківщині в другій половині XIX – на початку XX ст. : дис. ... канд. іст. Наук : 07.00.01. Харківський державний ун-т., 1999. 239 с.
7. Лутаєва Т.В. Теорія та практика організації освіти учнів у гімназіях Харкова другої половини XIX – початку XX ст. : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. ХДПУ ім. Г.С. Сковороди. 1998. 198 с.
8. Михайличенко О.В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. Суми, 2005. 292 с.
9. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1888. 6 февраля. С. 3.
10. О внедрении преподавания пения и музыки в учебных заведениях. *Циркуляр по Харьковскому учебному округу*. 1889. № 3. С. 15.
11. О мерах к лучшей постановке преподавания пения в гимназиях, прогимназиях и реальных училищах (26 ноября 1890 г.) : приложение к циркуляру по Харьковскому учебному округу за 1890 год. *Циркуляр по Харьковскому учебному округу*. 1891. С. 14–15.
12. Отчет директора начальных училищ Харьковской губернии о состоянии учебных заведений за 1887 год. Харьков, 1888. 62 с.
13. Отчет о деятельности Харьковского общества любителей хорового пения с 1 сентября 1902 г. по 1 сентября 1903 года. Харьков, 1903. 15 с.
14. Педагогічна Харківщина: довідник / під ред. В.І. Лозової, І.Ф. Прокопенка. Харків : Видавництво Круглова, 1997. 160 с.
15. Рижкова М.С. Освіта жінок у Харківській губернії : історико-педагогічний аспект. Харків : УПА, 2013. 210 с.
16. Рідний край : навч. посіб. з народознавства / [ред. І.Ф. Прокопенко; АПН України, ХДПУ ім. Г.С. Сковороди]. Харків, 1999. 526 с.
17. Розвиток народної освіти і педагогічної науки на Харківщині / [упоряд. І.Ф. Прокопенко, В.І. Євдокимов, В.В. Корнілов]. Харків, 1992. 334 с.
18. Хроника. Эстетика в воспитании. *Вестник воспитания*. 1890. № 4. С. 73.

References:

1. Hryshchenko, T.A. (1998). Formation and development of musical and aesthetic education in the gymnasiums of Ukraine (XIX - beginning of XX centuries): Extended abstract of candidate's thesis. Instytut problem vykhovannia APN Ukrainy [in Ukrainian].

2. Danyliuk, M. M. (2015). Development of musical education in Slobozhanshchyna (second half of the 19th – beginning of the 20th century). Extended abstract of candidate's thesis. KhNPU im. H.S. Skovorody [in Ukrainian].
3. Zhurnal ocherednogo Lebedinskogo uezdnogo zemskogo sobraniya za 1906 god. (1907). Lebedin. 615 [in Russian].
4. Kontsert v polzu Obschestva rasprostraneniya v narode gramotnosti. (1888). *Yuzhnyy kray*. 28 feb., 3. [in Russian].
5. Kontsert i tantsevalnyiy vecher v polzu Obschestva vzaimnogo vspomozheniya prikazchikov (1888). *Yuzhnyy kray*. 26 feb., 4 [in Russian].
6. Kravchenko, T.M. (1999). The development of primary education in the Kharkiv region in the second half of the 19th – at the beginning of the 20th century. KhSU, 239 [in Ukrainian].
7. Lutaieva, T. V. (1998). Theory and practice of organizing the education of pupils in Kharkiv gymnasiums in the second half of the 19th and early 20th centuries. KhDPU im. H.S. Skovorody [in Ukrainian].
8. Mykhailychenko, O.V. (2005). Educational and pedagogical aspects of the development of Ukrainian musical culture in the second half of the 19th and early 20th centuries. Sumy, 292 [in Ukrainian].
9. Muzyikalnyie zametki. (1888). *Yuzhnyy kray*. 6 feb., 3 [in Russian].
10. O vnedrenii prepodavaniya peniya i muzyiki v uchebnyih zavedeniyah. (1889). *Tsirkulyar po Harkovskomu uchebnomu okrugu*, 3, 15 [in Russian].
11. O merah k luchshey postanovke prepodavaniya peniya v gimnaziyah, progimnaziyah i realnyih uchilischah (26 nov. 1890) (1891). *Tsirkulyar po Harkovskomu uchebnomu okrugu*, 14–15 [in Russian].
12. Otchet direktora nachalnyih uchilisch Harkovskoy gubernii o sostoyanii uchebnyih zavedeniy za 1887 g. (1888). Kharkov, 62 [in Russian].
13. Otchet o deyatelnosti Harkovskogo obschestva lyubiteley horovogo peniya s 1 sent. 1902 po 1 sent. 1903. Kharkov (1903), 15 [in Russian].
14. Pedahohichna Kharkivshchyna (1997): dovidnyk. Kharkov: Vydavnytstvo Kruhlova, 160 [in Ukrainian].
15. Ryzhkova, M.S. (2013). Women's education in Kharkiv province: historical and pedagogical aspect. Kharkov: UIPA, 210 [in Ukrainian].
16. Ridnyi krai. (1999): navch. posibnyk z narodoznavstva. Kharkov: KhDPU im. H.S. Skovorody, 526 [in Ukrainian].
17. Rozvytok narodnoi osvity i pedahohichnoi nauky na Kharkivshchyni (1992) / [uporiad. I.F. Prokopenko, V.I. Yevdokymov, V.V. Kornilov]. Kharkov, 334 [in Ukrainian].
18. Hronika. (1890). Aesthetics in education. *Vestnik vospitaniya*, 4, 73 [in Russian].

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222241

Єрьоменко Андрій Юрійович,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С.Макаренка
тел. (095) 520 - 61 - 55
e-mail: yeremenko.acco@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4349-4288>*

Єрьоменко Наталія Олександрівна,
*старший викладач кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С.Макаренка
тел. (066) 933 - 45 - 02
e-mail: migylevanatasha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6038-5940>*

БАЯН У КАМЕРНОМУ АНСАМБЛІ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІНСТРУМЕНТА

Мета статті – окреслити технічні та художньо-виражальні можливості сучасного готово-виборного багатотембрового баяна та особливості його виконавської інтерпретації у камерному ансамблі. **Методологія** дослідження заснована на сукупності наукових підходів до вивчення запропонованої проблематики. Основою є комплексний підхід, що поєднує принципи системності, детермінізму, функціонально-структурного та діяльнісно-ціннісного методів. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні технічно-виражальних можливостей сучасного готово-виборного, багатотембрового баяну та особливості його участі у різних складах камерних ансамблів. Досліджуючи принципи інтонування в ансамблі з баяном, слід виокремити достатньо динамічну амплітуду цього інструмента. Баян в якості учасника камерного ансамблю можна розглядати в різних ролях: як солюючий інструмент, акомпонуючий, ритмізований фон,

бас (за необхідності), і як основний інструмент. **Висновки.** Сучасні камерні ансамблі за участі баяну мають широкий спектр можливостей в технічно-інтонаційному та художньо-виражальному відношенні й сприяють втіленню творчих задумів композиторів і виконавців-інтерпретаторів. Зацікавленість композиторів та виконавців камерно-інструментальною творчістю спричинила появу численного доробку, що став окрасою сучасного українського музичного мистецтва. Визначилися певні регіональні ознаки камерно-інструментального музикування, зумовлені не лише традиціями музичного життя, але й суто індивідуальними рисами художнього світогляду виконавців. Так з'являються чудові зразки оригінальної літератури для камерного ансамблю за участі баяну та перекладення творів різних епох та жанрів світового музичного мистецтва. Баян можна назвати універсальним інструментом, якому немає аналогів; завдяки його виконавським, багатотембровим, динамічним, артикуляційним і технічним можливостям, він буде органічно звучати у різних складах камерних ансамблів.

Ключові слова: баян, виконавська інтерпретація, камерний ансамбль, камерно-ансамблеве виконавство.

Yeromenko Andrii, PhD in Arts, associate professor at the Department of Musical Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenka

Yeromenko Nataliya, Senior Lecturer of the Department of Musical Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenka

Bayan in chamber ensemble: features of performing interpretation of instrument

The purpose of this article is to outline the technical and artistic expressive possibilities of a modern ready-made multi-timbral accordion and the peculiarities of its performance interpretation in a chamber ensemble. **The methodological basis** on a set of scientific approaches to the study of the proposed issues. The basis is a complex approach that combines the principles of systematicity, determinism, functional-structural and activity-value methods of analysis of an artistic phenomenon. **Scientific novelty** of the article lies in highlighting the technical and expressive capabilities of the modern ready-made, multi-timbral accordion and the peculiarities of its participation in various compositions of chamber ensembles. When studying the principles of intonation in an ensemble with

an accordion, one should highlight the sufficiently dynamic amplitude of this instrument. Bayan as a member of a chamber ensemble can be considered in different roles: as a solo instrument, accompanying, rhythmic background, bass (if necessary), and as the main instrument. **Conclusions.** Modern chamber ensembles with the participation of the accordion have a wide range of possibilities in technical-intonational and artistic-expressive terms and contribute to the realization of the creative ideas of composers and performers-interpreters. The interest of composers and performers in chamber-instrumental creativity led to the appearance of numerous additions, which became the decoration of modern Ukrainian musical art. At the same time, certain regional characteristics of chamber-instrumental music-making were determined, determined not only by the traditions of musical life, but also by purely individual features of the performers' artistic outlook. This is how wonderful examples of original literature for chamber ensemble with the participation of the accordion and translation of works from different eras and genres of world music appear. Bayan can be called a universal instrument that has no analogues, thanks to its performance, multi-timbral, dynamic, articulation and technical capabilities, it will sound organically in various compositions of chamber ensembles.

The key words: accordion, performing interpretation, chamber ensemble, chamber-ensemble performance.

Постановка проблеми. Сучасне баянне мистецтво посідає вагоме місце у вітчизняній музичній культурі та привертає до себе увагу широкого кола шанувальників академічного народно-інструментального мистецтва, а також багатьох митців, композиторів, виконавців та науковців. Протягом минулого століття баян пройшов стрімкий, динамічний розвиток. Суттєво удосконалилась його конструкція, розширились технічні можливості, значно збагатився репертуар, з'явилися науково-теоретичні та виконавські школи, вагомо виріс рівень виконавської майстерності. Якщо на початку ХХ століття баян можна було почути тільки в народному побуті, то на сьогодні він досяг високого професійного академічного рівня, що ставить його на один щабель з визнаними академічними музичними інструментами. Конструктивні можливості сучасного багатотембрового готово-виборного баяна являють собою повноцінний камерний інструмент, який має широкий діапазон виконавських можливостей, що дозволяє виконувати музику різних епох: від народного мелосу до класичних та сучасних різножанрових

творів. Зазначимо, що баян з'явився у камерно-ансамблевій музиці відносно недавно – у другій половині ХХ століття, а відтак, стає об'єктом сучасних музикознавчих досліджень, зокрема з проблеми виявлення особливостей виконавської інтерпретації інструмента в камерно-ансамблевому музикуванні.

Аналіз досліджень і публікацій. Ансамблеве баянне мистецтво та баянний репертуар досліджували: М. Давидов [4], А. Черноіваненко [12], О. Гончаров [3], С. Нефедов [9], М. Різоль [11] та ін. Камерний ансамбль та камерна музика стали основою досліджень у працях таких науковців як Б. Кисляк [7], С. Добров [5], І. Польська [10] й ін. Цій темі також присвячені статті Є. Вороніна [2], Д. Кошмерл [8].

Науковцем І. Польською [10] камерний ансамбль розглядається у контексті взаємозв'язків із суміжними феноменами музичного мистецтва (видами та жанрами музичного виконавства й творчості), інакшими видами мистецтв (виконавськими – театром, хореографією), а також всілякими соціокультурними явищами. Авторка особливо приділяє увагу питанню місця та значення камерного ансамблю у цілісній системі мистецтва та культури. У дисертаційному дослідженні Б. Кисляка «Баян у камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект», розглядається ансамбль баяністів як предмет музикознавства та становлення камерно-баянного жанру в творчості українських композиторів [7].

Мета статті – окреслити технічні та художньо-виражальні можливості сучасного готово-виборного багатотембрового баяна та особливості його виконавської інтерпретації у камерному ансамблі.

Об'єктом дослідження є камерно-ансамблева музика за участі баяна, а **предметом** – виконавська інтерпретація інструмента, його технічні можливості та засоби виразності.

Основний матеріал. Камерно-ансамблева музика є своєрідною творчою лабораторією для втілення композиторських пошуків, їхніх філософських ідей. Камерна музика має здатність передавати образи та ідеї тієї епохи, за часів якої її було створено. З другої половини ХХ – на початку ХХІ століття камерний ансамбль постає одним з провідних жанрів у розвитку музичного мистецтва України. Поняття «ансамбль» має досить широку розгалужену сферу. На це вказує саме генезис слова (франц. Ensemble – сукупність, разом) та застосування його у різних сферах буття людини (в музиці, архітектурі, живописі, сценічному мистецтві, хореографії, тощо) [7].

Камерний ансамбль – жанрова система, в якій відбувається синтез різних сфер взаємодії митців, як індивідуальних суб'єктів художньої творчості та виконавства, й складається з взаємопов'язаних підсистем: композиторської творчості та ансамблевого музичного виконавства [10]. Загально відомо, що музичні інструменти є різними за будовою, за технічними та виражальними можливостями. Ансамблеве поєднання народних та класичних інструментів передбачає, перш за все, класифікацію за інтонаційно-виражальними можливостями. У цьому аспекті слід зазначити, що кожен камерний ансамбль має оригінальну специфіку, що залежить від тембрових особливостей, а також кількісної структури інструментів. За кількісною складовою ансамблі за участі баяну мають велике різноманіття складів – дуети, тріо, квартети, квінтети й ін. У залежності від тембрових властивостей інструментів, камерні ансамблі (наприклад за участі баяну) можуть бути темброво-однорідні (ансамблі баяністів), темброво-неоднорідні або змішані [8]. Інструменти, що можуть ввійти до складу камерних ансамблів за участі баяна: народні (бандура, домра, кобза та ін.); струнні (скрипкові); духові (флейта, кларнет, фагот, саксофон); фортепіано, орган, ударні.

Вагомою художньо-образною складовою ансамблевої звучності постає темброво-акустична структура, за якою, наголосимо, ансамблеві жанри класифікуються типологічно: у відповідності зі ступенем темброво-фонічної однорідності або контрастності. Розрізняють, передусім, три види ансамбля: темброво-неоднорідні, темброво-однорідні, а також монотемброві ансамблі:

- темброво-однорідні (ансамблі, до складу яких входять інструменти одного типу, близькі за технікою виконавства і звуковидобування) – ансамбль баяністів-акордеоністів (дуєт, тріо, квартет, квінтет тощо), ансамбль бандуристів, домристів, ансамбль тембрових баянів;
- темброво-неоднорідні (ансамблі, за участі баяну та інших інструментів або вокалу), відмінні щодо способу виконавства і звуковидобування (народні, струнні, фортепіано, орган, ударні, духові та ін.);
- монотемброві ансамблі (спільне виконання мизичних творів декількома виконавцями на одному інструменті).

Для сучасних камерних ансамблів популярною є тенденція розширення темброво-виконавської палітри. У ансамблевому

виконанні, баян гармонійно звучить з багатьма інструментами: скрипкою, альтом, саксофоном, контрабасом, бандурою, акордеоном, домрою тощо. Особливу увагу слухачів привертає «мікс» (поєднання) різно-тембрових інструментів. Слід зазначити добру тенденцію, що у сучасному музичному просторі України досить часто з'являються нові інструментальні колективи, за участі баяну.

Інтенаційно-звукова палітра баяну надзвичайно різноманітна, від ніжних тонів «піаніссімо» до могутнього звучання на три «форте» та майстерному використанні регістрів, може бути широко задіяна у камерно-ансамблевій музиці. Композитори, які працюють у різних жанрах доволі часто звертаються до баяну та створюють новий оригінальний камерно-ансамблевий репертуар. Баян – багатий у тембровому та регістровому відношенні інструмент, він є мобільним з широкими можливостями виконавської інтерпретації, що нині є вельми актуальним. Залучення баяну до ансамблів з іншими інструментами, безумовно розширює можливості сучасного виконавського мистецтва.

Композиторську увагу привертає багатообразність інструмента. К. Волков порівнює баян з органом: «Коли я почув баян, то перше враження – це маленький орган. Баян може бути епічним інструментом, але йому притаманна інтимність, камерність, душевність – якості, котрі зараз особливо важливі та цінні» [6]. Складна будова та технічні можливості баяну (перемикання регістрів, звуковедення, вправне володіння міхом, поліфонічна будова інструмента) віддалено нагадують максимально широкі можливості короля музичних інструментів, а саме – органу.

Розкриваючи художньо-образну характеристику тембру баяну, відомий композитор Є. Подгайц схиляється до багатообразності цього інструмента: «...було дуже не просто зрозуміти, яке обличчя героя, який він, чим відрізняється від інших. І я прийшов до того, що сутність баяна саме у його мінливості, багатообразності. Він може бути різним – і з однією стилістикою, і з іншою, він може постати перед нами як старовинний інструмент, подібно до клавесину чи органу, проявляти себе як романтичний інструмент, він може бути повернутий до масової побутової культури, виконуючи танго, шансон тощо» [6].

У поєднанні баяну з народними інструментами, є багато різних варіантів, обумовлених вагомими художніми задачами, що стоять перед композитором. Додамо, щоб досягти гармонійного злиття

партій, композитори часто поєднують близькі за природою академічні інструменти. Для баяна такими професійними інструментами можуть бути дерев'яні духові інструменти.

Досліджуючи принципи інтонування в ансамблі з баяном, зазначимо достатньо динамічну амплітуду цього інструмента. Найбільш яскраво баян звучить у середньому регістрі. Певною преамбулою для композиторів у динамічному співвідношенні є одна конструктивна особливість баяна: у багатьох інструментів, наголосимо, при русі вгору виходить природне *crescendo*, в баяна ж рух вгору, підкреслимо, не означає гучніше. Тут є дуже цікавий перспективний напрям задля нових конструкційних рішень від баянних майстрів.

Баян в якості учасника професійного камерного ансамблю можна розглядати у різних аспектах: як солюючого та акомпануючого інструмента, ритмізованого фону, басу (за необхідності), і як основного інструмента. У кожній із цих ролей баян розкривається з іншої сторони. Камерні ансамблі з баяном можуть бути різні за складом: з близькими за природою звуку інструментами (наприклад, кларнетом) і, навпаки, не спорідненими інструментами – ударними (ритмізованими), струнно-смичковими, мелодичними (віолончель, скрипка), академічними дерев'яними духовими (фагот, гобой), мультифункціональними (орган, фортепіано), народними (бандура, домра, гітара тощо). За допомогою регістрів, баян може гармонійно зливатися тембрально з багатьма інструментами, та навпаки, виділятися із загального тембрового звучання. Ці характеристики баяна відкривають, перед сучасними композиторами, безмежні можливості для композиторської творчості у камерній музиці [2].

Зацікавленість до інструмента обумовлена значним технічним та художнім потенціалом. На баяні можливе виконання творів різної фактури – від простої одноголосної до складної багатоголосно-поліфонічної. Компактне розташування клавіш дозволяє охопити складну акордову фактуру в широкому діапазоні та виконувати у швидкому темпі віртуозні пасажі й фігурації. Міховедення дозволяє виконавцю керувати звуком від атаки до закінчення. Прийоми гри міхом на баяні: тремоло, вібрато, рикошет, нетемпероване гліссандо. Професійний баяніст також повинен майстерно володіти багатоманітною штриховою палітрою, що складається із комбінованих рухів пальців та міху.

Таким чином, баян має широкі можливості застосування у камерно-ансамблевому жанрі.

Існує багато камерних ансамблів за участі баяна, деякі з них: квартет «Лабіринт», дует «Каданс», оркестр баяністів (ХНУМ), квінтет «3+2» та ін.

Квартет «Лабіринт» – ансамбль народних інструментів, до складу якого входять інструменталісти різних груп: дві домри (Євгеній Діденко, Андрій Кузь), баян (Євген Грибан), балалайка-контрабас (Сергій Нефьодов). Репертуар цього колективу складають дуже різні за жанрами твори: народні, класичні й сучасні. Музика в їхньому виконанні всякчас виразна, емоційна, чуттєва, а також пронизана сучасним трактуванням. Музиканти виконують твори Баха, Вівальді, Міллера, П'яцолли, Бадельта тощо.

Ансамбль надає дуже відомим композиціям модерного звучання, зачаровуючи слухачів витонченим звуком автентичних народних інструментів, а саме – домри, баяну та балалайки-контрабасу.

«3+2» – знаний інструментальний ансамбль, створений у 1998 році, студентами Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Керівник ансамблю професор кафедри народних інструментів, лауреат багатьох міжнародних конкурсів, заслужений артист України Ігор Снедков. Колектив став лауреатом в 1999 році (II премія) на відомому міжнародному конкурсі в Німеччині (м. Клінгенталь). Від 1999 року ансамбль працює у Харківській обласній філармонії. Камерний ансамбль «3+2» неодноразово виступав у Німеччині, Франції, Польщі, а також у престижних концертних залах нашої держави. У репертуарі ансамблю народна, естрадна, джазова та класична музика.

Оркестр баяністів (ХНУМ) був створений на базі Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського у 1993 році. Напочатку заснування у складі було вісім баяністів, а також синтезатор. У цьому складі оркестр виступав у IX фестивалі «Музики для баяну» в Польщі (м. Пшемишль). Надалі оркестр приймав участь у національних і міжнародних фестивалях, фестивалі Національної музичної спілки, багаторазово був учасником тематичних концертів у різних організаціях, численних навчальних закладах м. Харкова, на радіо й телебаченні тощо. Репертуар оркестру складають твори класичної, народної, естрадно-джазової музики в блискучих аранжуваннях.

Дует «Каданс» – відомий одеський ансамбль у складі скрипки та баяна (Олени та Івана Єргієвих). Камерний ансамбль засновано у 1994 році в місті Одеса. Ансамбль є яскравим представником авангардного напрямку в музиці «модерн-баян» (засновник І. Єргієв). Ансамбль виконує перекладення й транскрипції творів класичної і фольклорної музики, авторські музичні композиції Івана Єргієва та оригінальні твори написані для цього дуету: Л. Самодаєвої, О. Щетинського, К. Цепколенко, Й. Тамульоніса, Р. де Смета й ін. У музичному просторі України поєднання баяна з бандурою є доволі популярним різновидом камерного ансамблю. Яскравими представниками даного жанру є заслужені артисти України Людмила та Юрій Федорови, які на високому художньому рівні презентували Україну в різних країнах світу. У репертуарі дуету перекладення перлин класичного музичного мистецтва, обробки українських народних пісень та авторські твори.

Висновки. Сучасні камерні ансамблі за участі баяну мають широкий спектр можливостей в технічно-інтонаційному та художньо-виражальному відношенні й сприяють втіленню творчих задумів композиторів та виконавців-інтерпретаторів. Зацікавленість авторів і виконавців камерно-інструментальною творчістю, спричинило появу численного доробку, що став окрасою сучасного українського музичного мистецтва. При цьому, визначилися певні регіональні ознаки камерно-інструментального музикування, зумовлені не лише традиціями музичного життя, але й суто індивідуальними рисами художнього світогляду виконавців. Так з'являються чудові зразки оригінальної літератури для камерного ансамблю за участі баяну та перекладення творів різних епох і жанрів світового музичного мистецтва. Баян можна назвати універсальним інструментом, якому немає аналогів, завдяки його виконавським, багатотембровим, динамічним, артикуляційним та технічним можливостям, він буде органічно, гармонійно-природньо звучати у різних складах ансамблів.

Перспективи дослідження означеної теми вбачаються нами у здійсненні виконавського аналізу найбільш відомих, часто виконуваних камерно-ансамблевих композицій за участі баяну.

Список використаних джерел і літератури:

1. Волков К.Е. Беседа с композитором. Рукопис. М., 2008. 165 с.
2. Воронін Є.А. Баян як ідеальний учасник ансамблю в камерній творчості Є. Подгайца. *Вісник ВГПУ*. № 3 (88). 2014. С. 74–78.

3. Гончаров О.І. Оркестри (ансамблі) баянів і акордеонів, проблеми розвитку. *Культура України*. Вип. 36. 2012. С. 6–16.
4. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. 592 с.
5. Добров С.М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. *Вісник ХДАДМ*. № 5, 2015.
6. Інтерв'ю Є.І. Подгайца О. П. Васильєву: баян – інструмент століття. *Народник*. № 2 (74). 2011. С. 53–58.
7. Кисляк Б. Баян у камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 16 с.
8. Кошмерл Д.О. Камерний ансамбль як жанр баянно-акордеонного виконавства. *Вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. В. 110. Київ, 2014. С. 224–234.
9. Нефедов С.Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика: дис. ... канд. мист. : 26.00.01 «Культурологія» НАКККМ. Київ, 2018. 179 с.
10. Польська І.І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія. Харків : ХДАК, 2001. 396 с.
11. Різоль М.І., Чайкін М.Я. Нариси про роботу в ансамблі баяністів. На основі досвіду квартету баяністів Київської філармонії. М.: Рад. композитор, 1986. 222 с.
12. Черноіваненко А.Д. Фактура у виявленні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2001. 20 с.

References:

1. Volkov, K. (2008). Conversation with the composer. Manuscript. M., 165 [in Russian].
2. Voronin, E. (2014). Bayan as an ideal member of the ensemble in the chamber work of E. Podhairs. *Bulletin of the VHPU*, 3 (88), 74–78 [in Ukrainian].
3. Goncharov, O. (2012). Orchestras (ensembles) of accordions and accordions, problems of development. *Culture of Ukraine*, 36, 6–16 [in Ukrainian].
4. Davydov, M. (2010). History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school): textbook. Kyiv: P.I. Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian].
5. Dobrov, S. (2015). Ensemble folk instrumental performance: traditions and innovations. Art in Interdisciplinary Studies. *Visnik KhDADM*, 5 [in Ukrainian].
6. An interview of E. Podgaitis with O. Vasiliev (2011). Bayan is an instrument of the century. *Narodnik*, 2, 53–58 [in Russian].
7. Kislyak, B. (2019). Bayan in chamber and ensemble music of Ukrainian composers: historical and stylistic aspect: Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
8. Koshmerl, D. (2014). Chamber ensemble as a genre of accordion-accordion performance. *Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky*, 110. 224–234 [in Ukrainian].

9. Nefedov, S. (2018). Bayanno-ensemble art in the musical culture of Ukraine of the 20th – early 21st centuries: theory, history and practice. Extended abstract of candidate's thesis. National. Academy of Management personnel of culture and arts. Kyiv [in Ukrainian].
10. Polska, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
11. Risol, M., Chaikin, M. (1986). Essays on work in an ensemble of accordionists. Based on the experience of the keyboard quartet of the Kyiv Philharmonic. M.: Soviet. composer [in Russian].
12. Chernoiivanenko, A. (2001). Texture in revealing the expressive properties of accordion music: Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA [in Ukrainian].

UDC 788.51

DOI 10.33287/222242

Коваль Світлана Ігорівна,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (096) 096 - 77 - 39
e-mail: svitlana.koval@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0003-4833-3261>

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО М. АРНОЛЬДА

Метою статті є дослідження впливу особливостей форми та стилю написання на виконавську інтерпретацію Фантазії ор. 89 для флейти соло М. Арнольда. Для досягнення означеної мети було обрано такі **методи** наукової розвідки, як біографічний – для систематизації фактів, щодо творчої діяльності М. Арнольда, метод музично-теоретичного аналізу – для виявлення загальних особливостей Фантазії ор. 89 як музичного твору, його місця у творчій спадщині композитора, музично-виконавський – спрямований на виявлення специфічних особливостей виконання аналізованої композиції. Також використано узагальнюючий метод для підсумування отриманої інформації. **Наукова новизна** полягає у тому, що у даній статті вперше в українському музикознавстві проаналізовано твір Фантазія ор. 89 М. Арнольда, хоча він регулярно виконується як флейтистами-професіоналами, так і студентами музичних закладів освіти України.

Висновки. Творча спадщина Малкольма Арнольда надзвичайно різноманітна та багата на твори різних жанрів і стилів. Чимало автор написав для духових інструментів. Будучи професійним трубачем, М. Арнольд добре розумів специфіку духових, тому кожен із цих творів вирізняється не просто багатим музичним наповненням, а й яскраво презентує той чи інший академічний духовий інструмент. Фантазія ор. 89 – конкурсний твір (написаний для Міжнародного конкурсу водночас із фантазіями для гобоя, кларнета, фагота й валторни), що ставить перед виконавцем ряд досить непростих завдань, вимагаючи значної технічної підготовленості, випробовуючи на професійність виконавське дихання та показуючи штрихову палітру, доступну флейтисту. У Фантазії, як творі 1960-х років, повністю відсутні новітні прийоми гри на інструменті. Цей факт дивував багатьох сучасників композитора, однак, сьогодні, через призму часу, ми точно можемо сказати, що це твір своєї доби. Багатство і насиченість музичної мови, особливості композиції роблять його одним із шедеврів музики для флейти соло другої половини ХХ століття.

Ключові слова: флейта, фантазія, соло, М. Арнольд, виконавець, композитор.

Koval Svitlana, lecturer at the Department of Orchestral Instruments of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

Performing and interpretational features of Fantasia for flute solo by M. Arnold

The purpose of this article is to study the influence of the features of the form and style of writing on the performing interpretation of Fantasia op. 89 for flute solo by M. Arnold. To achieve this goal, such **methods** of scientific research were chosen: biographical – to systematize the facts about the creative activity of M. Arnold, the method of musical-theoretical analysis – to identify the common features of Fantasia op. 89 as a musical work, its place in the creative heritage of the composer, and musical performance – aimed at identifying the specific features of the performance of the work. A generalizing method was also used to summarize the information received. The **scientific novelty** lies in the fact that in this article, for the first time in Ukrainian musicology, the work Fantasia op. 89 by M. Arnold was analyzed, although it is regularly performed by both professional flutists and students of Ukrainian music universities.

Conclusions. The creative heritage of Malcolm Arnold is extremely diverse

and rich in works of different genres and styles. The author also wrote a lot for wind instruments. Being a professional trumpeter himself, Arnold was well aware of the specifics of wind instruments, so each of these works is not only rich in musical content, but also vividly represents one or another instrument. Fantasy op. 89 is a competition work (written for the International Competition simultaneously with fantasies for oboe, clarinet, bassoon and horn), which sets a number of difficult tasks for the performer, requiring significant technical preparedness, testing the breath and the stroke palette of the flutist. It is interesting that in Fantasia, as a work of the 1960s, non-traditional methods of playing the instrument are completely absent. This fact surprised many of the composer's contemporaries, but today, through the years, we can definitely say that this is a work of its time. The richness of the musical language, the peculiarities of the composition make it one of the masterpieces of solo flute music of the 2nd half of the 20th century.

The key words: flute, fantasy, solo, M. Arnold, performer, composer.

Постановка проблеми. Твір для інструмента соло – актуальне явище музики ХХ століття. Зі зростанням якості інструментів та професійної майстерності виконавців, композитори приділяють все більше уваги тонкощам і нюансам звучання, створюючи унікальні шедеври. Звучати сольо починають всі духові та флейта зокрема. Для сольної флейти пишуть такі майстри, як К. Дебюссі, З. Карг-Еллерт, А. Онегер, Л. Беріо, Т. Такеміцу, Л. Дичко та багато інших, звертається до неї й британський композитор М. Арнольд.

Кожен твір для флейти соло унікальний за структурою, прийомами гри та образним змістом. Композитори надзвичайно різноманітному трактують інструмент, доручаючи йому як традиційні пасторальні й мелодійні фрагменти, так і надзвичайно драматичні, патетичні та навіть трагічні образи. Кожен з такого роду творів – особлива матерія, що вражає кількістю можливих інтерпретацій, котрі залежать від підготовленості музиканта, його особливостей гри та вподобань.

Однак, неможливо вірно зрозуміти авторський задум без хоча б короткого знайомства із його творчістю в цілому, з рисами, притаманними композиторському стилю, історією написання та місцем у спадщині митця конкретного твору. На сьогодні, в українському музикознавстві творчість Малкольма Арнольда практично не висвітлена, хоча його симфонічні й камерні опуси часто

виконуються на різних сценах держави. Так, Фантазія ор. 89 для флейти соло часто звучить на концертах, конкурсах, використовується як складова педагогічного репертуару, однак виконавець немає достатньої кількості інформації щоб різносторонньо осягнути цей твір.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом виконавців та педагогів до академічних творів соло, особливо в умовах дистанційної роботи, та зокрема, до Фантазії ор. 89 для флейти соло А. Малкольма.

Огляд літератури. Постать Малкольма Арнольда становить значний інтерес для поціновувачів музичного мистецтва, особливо він зріс на початку ХХІ століття. Як результат, видано декілька англійських біографій, наприклад робота Стюарта Крегса [8]. Товариство Малкольма Арнольда, також англійською мовою, раз на рік, від 2014 року, випускає журнал, присвячений маестро. Зарубіжні музикознавці також вивчають окремі твори М. Арнольда, однак, здебільшого оркестрові. Серед українських джерел окремі згадки щодо творчості М. Арнольда та зокрема Фантазії ор. 89 знайдено лише у монографії В. Громченко «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століть» [2].

Мета статті – дослідити вплив особливостей композиційної форми та стилю на виконавську інтерпретацію Фантазії ор. 89 для флейти соло М. Арнольда.

Об'єктом дослідження є композиторський стиль Малкольма Арнольда, а **предметом** – семантичні особливості композиції та характерні виконавські прийоми Фантазії ор. 89 М. Арнольда.

Основний матеріал. Британський композитор Малкольм Арнольд (1921 – 2006) є однією з вагомих фігур світового музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Всесвітню славу та визнання йому принесли його симфонічні опуси, що включають не лише класичні жанри типу симфонії, опери та балету, але й велику кількість музики до кінофільмів – прогресивної гілки творчості багатьох композиторів ХХ століття, що дає можливість «спілкування» засобами музики з найширшим колом слухачів. «Я завжди пишу музику, яку, якби я був серед глядачів, я хотів би почути», – сказав Арнольд на початку документального фільму Тоні Палмера 2004 року про нього.

Дійсно, музика М. Арнольда наділена особливою проникливістю та, часом, незвичною простотою і дотепністю. Його нерідко називали

впертим у його творчості та життєвій позиції, старомодно тональним (композитор унікав модних у часи його творчості віянь атональної музики), однак, надзвичайний дар мелодиста допоміг Арнольду завоювати серця публіки та критиків, отримати славу й визнання за життя, що виразилося у об'ємній дискографії, яка, зокрема, включає три повні цикли записів усіх його дев'яти симфоній.

Важливо зазначити, що Малкольм Арнольд – не лише композитор, а й виконавець-оркестрант, що значною мірою вплинуло на його творчість. Розпочавши свій творчий шлях з освоєння труби, музикант отримав надзвичайно цінний досвід гри у Лондонському філармонічному оркестрі, де, працюючи з такими метрами-диригентами як Анатоль Фістуларі, Бруно Вальтер та багатьма іншими, відкрив для себе багатий спектр виразових можливостей інструментів оркестру та оркестру як цілості, відчув його потенціал та значно збагатився у художньому розумінні музики. У подальшому, оркестрове мислення Малкольма Арнольда відобразилося не лише у його симфонічних творах, а й у творах для інструментів соло, зокрема духових, де композиторський геній зливається з чітким баченням можливостей та характерних особливостей кожного з інструментів. «Музично-виконавська практика автора лежала в основі усвідомлення ним виразальної палітри духових інструментів. Це сприяло створенню М. Арнольдом п'єс, які й на початку ХХІ століття користуються незмінною популярністю у музикантів-духовиків» [2, 148].

У творчому доробку Арнольда присутні сольні твори без супроводу для усіх класичних духових інструментів. Цікаво, що дані композиції було створено в один період творчості протягом доволі короткого часового проміжку. У 1966 році М. Арнольд написав Фантазії для фагота, гобоя, кларнета, флейти та валторни (створені для Міжнародного конкурсу у м. Бірмінгем, Англія), у 1968 році – для труби, тромбона й туби. Дані роки припадають на Корнуольський період творчості Арнольда – це фаза творчої зрілості, де композитор уже пізнав перші радощі творчого захоплення та визнання, продовжуючи активно творити. Однак, на ці ж роки припадають і ряд сімейних негараздів, значні психічні розлади та депресія. Тому, у творах даного періоду слухач може відмітити як сцени абсолютно безтурботної радості, так і моменти розпачу, самозаглиблені та філософські епізоди.

Фантазія для флейти соло ор. 89 (1966) – не єдиний твір композитора для даного інструмента. У творчому доробку Арнольда є також два флейтові концерти, Соната та Сонатина, а також різноманітні ансамблі за участю флейти. Усі ці твори надзвичайно різняться за характером та змістом, висвітлюючи зміни стилю композитора протягом творчого шляху. Однак, якщо підсумувати увесь музичний матеріал, можна зробити висновок щодо бачення інструмента композитором. Арнольд добре розуміє та широко використовує можливості флейти, доручаючи їй досить складні пасажі, вимагаючи тембрової гнучкості й різноманітності. Водночас, у нього відсутні популярні у ХХ столітті новітні прийоми звуковидобування (фрулято, обертони й ін.), що часто дивує флейтистів сьогодні, та навіть обурювало багатьох сучасників композитора [5]. Флейтові твори М. Арнольда побудовані на протиставленні, зіставленні й поєднанні двох начал – мелодії та ритму. Яскраві та оригінальні мелодії часто перериваються короткими ритмічними послідовностями, що у подальшому виливається у низку блискучих пасажів. Смілива і досить вільна ладова організація доповнює дану картину, створюючи завжди свіжий та оригінальний образ як у кантиленних, так і у рухливих епізодах.

Як і більшість творів ХХ століття, Фантазія для флейти ор. 89 не вкладається у межі певної класичної форми. Власне назвою «Фантазія» автор повідомляє про вільний виклад матеріалу, що виходить за рамки канонів. Однак, уже після першого прослуховування зрозумілим є основний принцип побудови матеріалу – це варіаційність. Даний засіб формотворення у музиці ХХ століття є одним з панівних [1, 44].

Проте, з позиції виконавця, він є також чи не найскладнішим, адже повторення, хоч і зі значними змінами, вимагає неабиякої багатогранності гри, де варіантне проведення постає не просто репризою, а новим кільцем у розвитку, що відповідно потребує й нових засобів виразності із арсеналу музиканта. Принцип варіаційності застосовано у багатьох творах для флейти соло. Такими є, наприклад, і «Чакона» (ор. 107 № 30) З. Карг-Еллерта, «Loops 1» Ф. Юреля, частини з «Партити» Л. Дичко та ін. Такого роду твори, як і Фантазія М. Арнольда, становлять у сьогоднішніх реаліях дистанційної роботи особливий інтерес, так як дають змогу творити цілісний музичний образ без потреби у супроводі, що забезпечує творчу свободу.

За структурою Фантазія ор. 89 чітко поділяється на дві частини. Вони рівні за об'ємом та містить схожий музичний матеріал – спочатку подається тема (період), далі – великий розробковий розділ, що виростає із неї. Друга частина є своєрідним варіантом першої зі зміненим характером та закінченням-кодою. Виконавцю необхідно чітко розмежувати усі відмінності й у своїй інтерпретації показати індивідуальні особливості та еволюцію теми у кожній із частин.

Тональність Фантазії ор. 89 не є чітко вираженою, однак говорити про її відсутність також недоцільно. Відчутне постійне тяжіння до ноти «а», особливо у кінцях фраз та періодів, де напруження загострюється на нотах «е» та «gis», що відчуються як V та VII# ступені відповідно, що дозволяє вважати a-moll початковою тональністю. Протягом твору відбувається велика кількість модуляцій, співставлень та секвенцій. Автор проходить через велику кількість тональностей, періодично повертаючись до a-moll, який дає змогу передати мінливі та невизначені, дещо хаотичні почуття першої частини. Друга ж частина більш рішуча та стрімка, тому, почавши в a-moll М. Арнольд поступово переводить розвиток в іншу тональну сферу, завершуючи в активному та життєствердному G-dur.

Увесь твір виростає з єдиного тематичного зерна, поданого у перших двох тактах. Охарактеризувати його можна як доволі класичні «питання» (рух мелодії вгору) та «відповідь» (низхідний рух мелодії). Композитор використовує велику кількість хроматичних звуків, гнучкі мелодичні лінії. Від виконавця даний епізод вимагає широкого професійного дихання та максимальної рівності й плавності звучання задля створення загадкового і таємничого образу.



Приклад 1. 1-4 такти Фантазії

У другій частині ця тема з'являється у більш рішучому амплуа. Автор використовує пунктирний ритм, вказівки *marziale* та *molto marcato*, створюючи максимально контрастний відносно 1 частини образ. Тут він дієвий та активний, а за другим проведенням у тихій динаміці дещо саркастичний. Дані образи вимагають від виконавця максимальної штрихової і темпової точності. Якщо у першій частині тема розвивалася гнучко та примхливо, даючи певну свободу, то у

другій – маршовий характер передбачає чіткість темпу та атаки з обов'язковим виконанням усіх акцентів і штрихів.



Приклад 2. 76-78 такти

Після проведення теми як у першій, так і у другій частинах починається стрімкий, насичений великою кількістю модуляцій розвиваючий розділ. Незважаючи на спільне інтонаційне начало, образне і тематичне наповнення цих розділів значно різняться, що вимагає більш детальної уваги до кожного з них.

У першій частині основна тема поєднується з розвиваючим розділом стрімким пасажем, що побудований як ланцюжок-обернення основних звуків з теми. Власне початок розділу позначений автором *Vivace e molto ritmico*, що вказує на стрімкий, однак максимально чітко ритмічно організований характер музичного матеріалу. Виконавцеві варто звернути увагу на дану вказівку, так як наявність частих чергувань тріольних груп і форшлагів зі стрибками, що з'являються на слабкі долі, можуть створити хибне уявлення щодо загального ритмічного оформлення як у власне флейтиста, так і у слухача, завадивши розумінню загальної образної концепції.

Відповідно до характеру музичного матеріалу у розділі можливо виділити 3 епізоди:

18-31 такти – переважає контрастне чергування тріольних груп з чіткими повторюваними шістнадцятими. Розвиток побудовано на основі коротких низхідних секвенцій з 2-х ланок. Також присутні вкраплення більш тривалих пасажів *legato*. Виконавцеві необхідно відчувати секвенційну структуру розвитку, а також створити максимальний штриховий та ритмічний контраст.

32-46 такти – відкривається короткими тріольними мотивами, нагромадження котрих виливається у тривалі бурхливі пасажі. Якщо перший епізод більш легкий та саркастичний, то другий – це справжня буря емоцій. М. Арнольд використовує широкі арпеджіо, що охоплюють усі регістри інструмента, звуки бурхливо переливаються та ні на секунду не замовкають, виливаючись у третій епізод. Виконавцю слід звернути увагу на альтерації, що автор використовує

у пасажах. Вони допомагають відчувати емоційне забарвлення кожного з акордів.

47-56 такти – є кульмінаційною точкою розвитку матеріалу другого епізоду та водночас частковою репризою матеріалу з першого, який, однак, звучить більш напружено та емоційно через збільшення інтерваліки стрибків та використання максимально високого регістру флейти.

Між першою та другою частинами Фантазії спостерігається доволі об'ємний перехідний епізод, де відбувається заспокоєння після бурі емоцій та почуттів, виражених у попередньому розділі. Побудований він на чергуванні тривалих репетицій на ноті «е» та коротких мотивів із розробки, що звучать спочатку досить агресивно, однак надалі затухають, поступаючись постійно повторюваній «е», що також уповільнюється в очікуванні нового музичного матеріалу, котрий різко увірветься з початком другої частини. Значну семантичну роль у даному епізоді грають паузи. Завданням флейтиста тут є віднайти ідеальний баланс між звучанням та тишею, що немов поглинає завмираючі емоції.

Розвиваючий розділ другої частини (позначений Presto) значно відрізняється за музичним наповненням від першого, незважаючи на спільне тематичне начало. Через використання широких стрибків та великої кількості альтерацій, мелодія звучить ще більш експресивно і напружено. З переліку ритмічних фігур зникають тріолі, що додає руху більшої рішучості й чіткості. У даному розділі виділяються два епізоди, де другий є видозміненим повторенням першого. Серед труднощів для виконавця тут – тривалі пасажі, що потребують грамотного розподілу дихання та ускладнюються великою кількістю альтерацій, і використання крайніх регістрів флейти, що передбачає майстерне володіння інструментом.

Завершується твір стрімкою та активною кодою, що стверджує нову тональність – G-dur. Попередньо вона використовувалася у творі лише як ланка секвенції, тому поява тут простого тонічного тризвуку звучить особливо яскраво. Як відгомін попередніх хвилювань вриваються в коду репетиції на нотах «е» та «d», однак бурхливі пасажі швидко їх «змітають», не залишаючи й сумніву щодо кінцевого характеру твору. Пройшовши шляхом невпевненості, коливань та сумнівів, гротеску й сарказму, слухач разом з виконавцем досягають

повного тріумфу та утвердження найсвітліших і найсміливіших позитивних образів.

Висновки. Малкольм Арнольд у Фантазії ор. 89 для флейти соло показує максимально об'ємну та багатогранну образну еволюцію. Написаний для конкурсу, даний твір вимагає від флейтиста високого рівня технічної підготовки, показує широту мислення музиканта й демонструє палітру доступних для втілення ним образів і настроїв. Характерною рисою цього та багатьох інших творів М. Арнольда є ритмічна стійкість та виразність ритмічних малюнків, що є вагомою образотворчою складовою. Так, наприклад, у Фантазії особливого значення набувають тріольні послідовності та групи шістнадцятих, що їм протиставляються; пунктирний ритм і групи «восьма та 2 шістнадцятих» як характерна риса маршу. Це у свою чергу зумовлює вагоме значення атаки та штрихів у всіх регістрах, що становить додаткову складність цього твору.

Романтичні «нотки» та відсутність сучасних і модних прийомів звуковидобування у Фантазії часто дивують музикознавців і слухачів. Однак, таким є творче переконання композитора. Будучи музикантом-духовиком, він як ніхто інший був знайомий з новітніми способами гри, але не доповнив ними свій арсенал композиторського мовлення. «Його творчість була впертою, немодно тональною, часто дотепною; він не переслідував ні пасторальні ідіоми, ні серійні прийоми, які з'явилися на сцені в 1960-х» [5]. Проте, використовуючи досить традиційний виразовий арсенал, М. Арнольд зумів створити надзвичайно неординарний та свіжий за звучанням твір, що з моменту написання і до сьогодні, регулярно виконується багатьма професійними флейтистами, а також становить значний інтерес серед творів педагогічного репертуару, сприяючи багатогранному музичному розвитку молодих музикантів.

Перспективи подальших досліджень. З огляду на відсутність україномовних публікацій щодо флейтових творів Малкольма Арнольда, при регулярному їх звучанні та використанні у педагогічному репертуарі, надзвичайно важливим і цінним буде подальший розгляд творчості композитора для даного інструмента, особливо в аспекті виконавства й музичної інтерпретації.

Список використаних джерел і літератури:

1. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 174 с.

2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Громченко В.В. Твори для туби соло як квінтесенція композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 15. Дніпро: ГРАНІ, 2018. С. 128–137.
4. Мутузкин И.А. Музыка для флейты соло в творчестве зарубежных композиторов XX века. Н. Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2012. 60 с.
5. Hugh Morris The Hilarious, Heartbreaking Life and Music of Malcolm Arnold. The New York Times (New York edition). Nov. 28, 2021. Section AR. P. 8.
6. Phillip Hunt Malcolm Arnold in Cornwall. URL: http://www.musicweb-international.com/arnold/Arnold_Cornwall.htm (дата звернення: 25.04.2022).
7. Sir Malcolm Arnold. Catalogue of published works. URL: <http://works-files.s3.amazonaws.com/f45acc64-f952-4b37-a16b-a237028f8c64> (дата звернення: 10.03.2022)
8. Stewart R. Craggs Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. – London: Greenwood press, 1998. 232 p.
9. Terry Teachout Discovering Malcolm Arnold. URL: <https://www.commentary.org/articles/terry-teachout/discovering-malcolm-arnold/> (дата звернення: 30.03.2022).

References:

1. Grigorieva, G.V. (2004). Musical forms of the twentieth century. M.: Humanitarian. ed. center VLADOS, 174 [in Russian].
2. Gromchenko, V.V. (2020). Brass solo in the European academic composer and performing creativity of the XX – the beginning of the XXI century (trends in development, specifics, systematics): monograph. Kiev – Dnipro: LIRA, 304 [in Ukrainian].
3. Gromchenko, V.V. (2018). Works for solo tuba as the quintessence of the composer's artistic and creative identification of the instrument. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*. Is. 15. Dnipro: GRANI, 128–137 [in Ukrainian].
4. Mutuzkin, I.A. (2012). Music for flute solo in the work of foreign composers of the 20th century. Nizhny Novgorod: NNGK named after M.I. Glinka, 60 [in Russian].
5. Hugh Morris, (2021). The Hilarious, Heartbreaking Life and Music of Malcolm Arnold. The New York Times (New York edition). Nov. 28. Section AR. P. 8. [in English].
6. Phillip Hunt Malcolm Arnold in Cornwall. URL: http://www.musicweb-international.com/arnold/Arnold_Cornwall.htm (date of access: 04/25/2022) [in English].
7. Sir Malcolm Arnold Catalog of published works. URL: <http://works-files.s3.amazonaws.com/f45acc64-f952-4b37-a16b-a237028f8c64> (date of access: 03/10/2022) [in English].

8. Stewart, R. (1998). Craggs Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. London: Greenwood press. 232 [in English].

9. Terry Teachout Discovering Malcolm Arnold. URL: <https://www.commentary.org/articles/terry-teachout/discovering-malcolm-arnold/> (date of access: 03/30/2022) [in English].

UDC 781.63 (477)

DOI 10.33287/222243

Кисляк Богдан Миколайович,
*кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри хореографії та мистецтвознавства
Львівського університету ім. Івана Боберського,
тел. (097) 649 - 38 - 87
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5622-8851>*

АРТИСТИЗМ ТА ЗАКОНОМІРНОСТІ ЙОГО ВТІЛЕННЯ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА

Метою статті є визначення низки особливостей артистизму та закономірностей його втілення у професійній виконавській діяльності музиканта-виконавця. **Методологія** презентованого дослідження ґрунтується на міждисциплінарному синтезі, поєднує досягнення музикознавства, педагогіки, естетики та психології. Основні визначення сформульовані на основі аналізу робіт з історії та практики баянно-акордеонного мистецтва, свідчень академічних музикантів-виконавців, а також власних професійних спостережень. **Наукова новизна** пропонованої роботи полягає в особливості підходу дослідження явища артистизму та закономірностей його втілення у виконавській діяльності на прикладі академічної баянно-акордеонної музики. Вперше зроблено спробу класифікувати артистизм згідно із запропонованими типами, для чого використовувалася спеціальна методика, що спирається на міждисциплінарний синтез, узагальнення даних досліджень у суміжних наукових дисциплінах. **Висновки.** Встановлено, що артистизм має надзвичайну значущість в професійному музично-виконавчому мистецтві. Адже будучи відображенням внутрішніх особистісних якостей та професійної майстерності музиканта-виконавця, він несе у собі надзвичайно

значущу інформацію, перш за все для слухача, покликану додатково висвітлювати музичний художній образ, надавати йому відповідного динамізму та певної візуальної доступності. Спираючись на вищезначені результати дослідження, на нашу думку, артистизм – це прояв внутрішньої активності та творчої сутності митця-виконавця, що є сильним засобом музично-психологічного впливу на слухачів концертної зали. Феномен артистизму в сучасному академічному музичному мистецтві є невід’ємною частиною процесу передачі художньої інформації, це явище постає найважливішим чинником спілкування професійних музикантів з аудиторією слухачів.

Ключові слова: артистизм, музика, художні можливості, сценічне перевтілення, сценічні рухи, музичне мистецтво, музичне виконавство.

Kislyak Bohdan, candidate of art history, teacher of Lviv Ivan Bobersky University, department of choreography and art history

Artistry and patterns of its implementation in musician's performance

The purpose of this article is the designation of the structure of artistry and the laws of its instillation in the professional performing activity of musicians. **The methodology** is based on an interdisciplinary synthesis, reaching the reach of music studies, pedagogy, aesthetics and psychology. The main designations are formulated on the basis of the analysis of the work on the history of the bayan-accordion art, the witnesses of musicians-viconauts, as well as the guardians of the power. **The scientific novelty** of this scientific work is based on the peculiarity of the approach to the manifestation of artistry and the regularities of its instillation in performing activity on the butt of bayan-accordion music. For the first time, the attempt to classify artistry was made from the protonated types, for which a special technique was won, which spire on an interdisciplinary synthesis, aggregating these achievements in various scientific disciplines. **Conclusions.** The analysis of scientific literature, the works of famous performers, and teachers showed the extraordinary significance of the phenomenon of artistry in musical and performing arts. A musician's artistry, being a reflection of his inner personal qualities and performance skills, carries extremely significant information, designed to additionally illuminate the musical image, to convey its dynamism and visual accessibility. Relying on the mechanisms of artistic transformation, artistry is a manifestation of the inner activity of the artist, a powerful means of

musical and psychological influence. The phenomenon of artistry in the musical art is an indispensable part of the process of transferring artistic information, it is as the most important factor in communicating with that audience.

The key words: artistry, music, artistic skills, stage reincarnation, stage movements, musical art, musical performing.

Постановка проблеми. В історії музичного мистецтва є чимало відомих виконавців, чий артистичний образ став уособленням справжньої художньої майстерності, набув відтінку легендарності, епохальності. Серед таких музикантів можна згадати Ф. Ліста, А. Рубінштейна, Ф. Шаляпіна, М. Юдіна, С. Ріхтера, М. Ростроповича та інших великих музикантів-творців. Згадка про них неминуче викликає в умах сучасників спогади про неабияку професійну чарівність цих особистостей, магічний вплив їх артистичних натур, а часом і гіпнотичний вплив на публіку. І це не випадково, оскільки справжня майстерність музиканта тягне за собою цілий комплекс особистісних якостей, серед яких артистизм стає одним із провідних. Таким чином, розкриття феномену артистичності музиканта-виконавця є однією з нагальних проблем сучасного музичного виконавства.

Актуальність дослідження. Механізм впливу відомих виконавців на слухацьку аудиторію ніколи не був предметом серйозного вивчення, як і саме поняття артистизму. Категорія артистизму завжди залишалася атрибутом художньої мови, синонімом досконалого володіння будь-яким ремеслом. Натомість важливість артистизму як феномена художньої творчості підтверджується живою практикою мистецтва, аналізом численних праць з історії музичного виконавства, необхідністю документальної фіксації культурної спадщини минулого. Усе це формує актуальність даного дослідження, становить ключові напрями наукового пошуку.

Аналіз джерел та публікацій. Упродовж ХХ – початку ХХІ століть наука поповнилася великою кількістю праць з теорії та методики розвитку артистизму, наголосимо, не лише митців театральної-сценічної діяльності, а й представників мистецько-педагогічної сфери. Зокрема, на особливу увагу заслуговують праці Л. Курбаса, В. Немировича-Данченко, М. Старицького, К. Станіславського та ін., де означений феномен розглядається у контексті загальнокультурних категорій особистості. У музичному

мистецтві артистизм досліджували з позицій: особистісно-адаптаційного комплексу виконавських засобів впливу на слухачів (Д. Белухін, І. Єргієв, В. Комаров, Я. Мільштейн, С. Савшинський, Д. Юник та ін.); одного з необхідних компонентів системи засобів спілкування виконавців зі слухачами (Л. Баренбойм, Й. Гофман, М. Давидов, Г. Коган, Л. Паньків, Ю. Цагареллі та ін.); показника професійної комунікативної компетентності митців сценічної діяльності (Н. Голубовська, С. Казачков, В. Муцмахер, А. Підгорна, І. Топчієва, Г. Ципін та ін.) тощо.

Натомість, аналіз літератури з досліджуваної проблеми вченими-практиками, а саме – Л. Повзун [4], В. Комаровим [2], О. Булатовою [1], В. Ражниковим [5], надають змогу зробити висновок, що мистецькі реалії сьогодення потребують ґрунтовного розгляду артистичних умінь з урахуванням сучасних досягнень психолого-педагогічної науки, в аспекті їх імплементації в мистецько-практичну діяльність музикантів-виконавців.

Метою статті є виявлення низки особливостей артистизму та закономірностей його втілення у професійній виконавській діяльності музиканта-виконавця.

Об'єктом дослідження є феномен артистизму в сучасному академічному музично-виконавському мистецтві, а **предметом** – специфіка явища артистизму в закономірностях його втілення у виконавській діяльності музиканта-виконавця.

Основний матеріал. У даний час продукт виконавської творчості відокремився від акту виконання і все частіше сприймається слухачами у вигляді численних компакт-дисків, DVD, Інтернету. Артистизм виконавця поступається колишній позиції, оскільки процес виконання перемістився з концертного залу в безлюддя і тишу радіо-, телестудій, а процес музичного сприйняття багато в чому втратив громадський характер. Ці нові форми та масштаби виконавської діяльності пред'являють до музиканта принципово інші вимоги, створюють складнощі підтримки емоційної та фізичної форми.

Таке явище як артистизм у повній мірі здатне проявитись лише на концертній естраді, де між виконавцем та слухачем утворюється зв'язок, на якість та міцність якого впливає в тому числі артистизм виконавця. Саме тому визначення атрибутики артистизму неможливе без вивчення комунікативної природи цього явища, його соціальної складової. Тому, в даній роботі використовується метод

міждисциплінарного синтезу, сутність якого полягає в аналізі особливостей перебігу психічних процесів, мотиваційно-особистісних рис творчого мислення та психолого-педагогічних властивостей громадського спілкування.

У музичному сьогоденні, активно змінюється структура сучасного музичного інструментарію. Все частіше провідниками нового, сучасного у вітчизняній музичній культурі стають баян та акордеон. Універсальність цих інструментів, їх здатність існувати як у аматорському, так і професійному середовищі, відтворювати як традиційну академічну музику, так і активно розвиватися в руслі естрадно-джазового напрямку, дозволяє їм суттєво розширювати поле свого художньо-естетичного, а також інформаційного впливу.

Багатоаспектність проявів феномену артистизму визначила широкий спектр стильових напрямків – від традиційно-академічного до естрадно-джазового музикування. При визначенні поняття артистизму ми виходили з конкретних особливостей сценічної поведінки, що виявляються у практичній діяльності музиканта-виконавця. Саме тому основним ракурсом наукового аналізу стало вивчення артистизму як поведінкового феномену.

Відтак, артистизм – це сукупність проявів загальної поведінки, як передача допоміжної художньої інформації слухачеві, додаткове освітлення музичного образу за рахунок як зовнішніх, так і внутрішніх проявів творчої активності митця.

В. Комаров наголошує, що обов'язковою умовою виникнення сценічного артистизму є здатність до перетворення та автокомунікації [2]. Уміння вживатися в художній образ, перейматися настроєм музики, а також вступати в діалог зі своїм «я» дозволяє виконавцю виробляти найбільш адекватні методи сценічного здійснення музичного матеріалу, найкоротшим шляхом налагоджувати контакт з аудиторією. За словами дослідника «...важливим фактором формування ефективної моделі сценічної поведінки є вмiле використання кінетичних засобів – тілесної експресії, пластики рухів. Все це надiляє виконавця запам'ятовуванням, формує неповторний образ артиста» [2, 140].

Як наголошує Л. Повзун «...від майстерності-артистизму інструменталістів значною мірою залежить заключний (катарсичний) результат художньої актуалізації твору» [4, 357].

Наголосимо, що характер проявів артистизму визначається цілою низкою факторів, серед яких найважливішими є такі властивості особистості як психічна активність та емоційність.

Психічна активність, що трактується як потяг бути діяльним, прагнення до самовираження, визначає продуктивність дії комунікативної складової концертного спілкування, ефективність контакту виконавця і слухачів. Емоційність, що розуміється як сукупність особливостей перебігу різноманітних афектів і настроїв людини, безпосередньо впливає на ступінь виразності тих чи інших проявів артистизму.

Під впливом описаних якостей особистості, а також у залежності від особливостей музики, формуються різні типи артистизму, серед яких ми спираємось на інтровертний і екстравертний, які В. Комаров [2] окреслив у своїй праці. Аналіз широкого спектру творів баянно-акордеонної літератури підтвердив правильність обраної класифікації.

Інтровертний тип артистизму найяскравіше виявляється у виконавців традиційно-академічного репертуару. Стиль поведінки таких музикантів спирається переважно на самопоглиблене переживання музики. Центр емоційного сприйняття зосереджений у сфері внутрішніх емоцій. У зв'язку із цим спостерігаються такі зовнішні прояви артистизму як стримані рухи рук, корпусу та мінімалістична міміка, адже виконавець при виконанні творів ніби звернений усередину себе.

Другий тип артистизму, екстравертний, властивий переважно виконавцям естрадно-джазової музики. Модель поведінки таких музикантів відрізняється превалюванням зовнішніх проявів сценічної активності, серед яких: розкута поза, чуттєва міміка, ефектні рухи рук та корпусу, допоміжні рухи (клацання пальцями, плескання, вистукування ритму ногою, цокання язиком, тощо). Найчастіше, однією з головних умов виконання естрадно-джазової музики є гра у положенні стоячи. Це дозволяє виконавцю вільно рухатися сценою, взаємодіяти з учасниками ансамблю, залом, демонструючи цим легкість і невимушеність процесу виконання, що, крім того, покращує контакт зі слухачем. Як зазначає І. Лисовець, «...художнє спілкування як із боку творців, так і з позиції публіки відрізняється від міжособистісного тим, що це уявний контакт. Крім того, його ціннісний потенціал значно вищий, тому і зміст комунікативних художніх здібностей ширший і складніший» [3, 63].

Цілий ряд проявів явища артистизму продиктований індивідуальними особливостями виконавців. Відмінності за рівнем психічної та емоційної активності визначають такі властивості мислення, як раціональність та емоційність. Домінування першого чи другого в структурі виконавського бачення музики істотно коригує характер інтерпретації та ступінь вираженості тих чи інших проявів артистизму.

Будучи відображенням внутрішніх психічних процесів людини, вищезазначені риси особистості виражають ставлення до музичного тексту і багато в чому визначають характер виконавської манери, спрямованість артистичної уваги. Модальність переживань, що переважає під час виконання музики в того чи іншого типу артистизму виконавця, вносить істотні корективи у загальний драматургічний план та взаємодію окремих частин музичного цілого.

Аналіз сценічних проявів у різних виконавців на матеріалі традиційно-академічної музики дозволяє умовно розділити їх на декілька груп, за принципом домінування у структурі виконавського мислення оптимального чи емоційного.

До групи екстравертних виконавців можна віднести В. Бесфамільнова, Н. Власова, С. Войтенко, Ю. Вострелова, І. Паніцького, А. Полетаєва, А. Склярова та ін. Попри всі відмінності виконавських стилів цих баяністів, їх поєднує романтичне світовідчуття та націленість на аудиторію. Артистизм музикантів завжди зустрічає доброзичливе ставлення публіки, їхня поведінка на сцені одразу цьому сприяє. Підкреслимо, що зовнішні прояви артистизму більш виражені у виконавців, які є представниками саме екстравертного типу артистизму. Проте, в цілому, в структурі зовнішніх і внутрішніх проявів, поза всяким сумнівом, домінує спектр внутрішніх проявів, що зумовлено, перш за все, змістом музики, що виконується, її академічною спрямованістю. Виконанню таких музикантів більшою мірою властиве прагнення змагальності з партнерами по ансамблю, відкритий прояв почуттів через активні рухи корпусом, «нелінійний» характер міхознавства, чуттєву міміку.

До інтровертних баяністів-виконавців можна умовно віднести Ф. Ліпса, О. Шарова та ін. Суворе, класичне мислення визначає їх артистичний образ як більш стриманий проти представників першої групи. Вплив їхньої артистичної чарівності відбувається непомітно, за допомогою прихованих механізмів комунікації. Провідна роль тут

належить автокомунікації, як можливості через встановлення контакту із собою ставати провідником авторської ідеї, відсуваючи на другий план власні виконавські амбіції.

Для музикантів цієї групи характерна емоційно-стримана гра з установкою на максимально точно дотримання авторського тексту. Тип взаємовідносин з оркестром тяжіє до рівноправного діалогу, а характер зовнішніх проявів артистизму дуже стриманий і скупий.

Проте, артистичний вигляд низки виконавців виявляє виражену збалансованість різних сторін мислення. Серед них: В. Дукальтетенко, Ю. Козаков, В. Семенов, Ю. Шишкін та ін. Артистизм цих музикантів демонструє надзвичайну широту їхнього дарування, уміння знаходити справжній баланс між експресією та раціоналізмом. У грі кожного окремого виконавця подібна установка дає унікальні результати. Кожна інтерпретація фарбується своїми особливими фарбами, отримує неповторне обличчя, при цьому, зовнішні ігрові прояви ніколи не стають самодостатніми і завжди підпорядковані основному мистецькому завданню.

Аналіз інтерпретацій музики естрадно-джазового напряму дозволяє говорити про те, що артистизм кожного баяніста (акордеоніста) має цілу низку специфічних рис. Музично-стильовий спектр тут значно більший, ніж у сфері камерно-академічної музики. Пояснюється це тим, що виконавцями даного репертуару є як типові представники академічного спрямування, так і баяністи (акордеоністи), носії суто естрадної традиції. Привносячи свою усталену манеру у виконання відомих і популярних мініатюр, кожен із них істотно змінює стереотип виконання такої музики.

У теперішній час, для концертно-сценічних проявів естрадної музики, характерно екстравертний тип артистизму. Проте, найбільш емоційно-загострена гра, як і превалювання своєї виконавської моделі у структурі інтерпретації, властива баяністам (акордеоністам) носіям естрадної традиції. Виконавській манері таких музикантів більшою мірою притаманна неформальна манера спілкування та поведінки на сцені, прямий діалог зі слухачами (частіше у вигляді мікрофона), відкритий прояв почуттів. Серед представників даного напрямку, необхідно відзначити В. Ковтуна, Б. Тихонова.

Музиканти, представники академічного спрямування, що виконують естрадно-джазову музику, представляють дещо інший тип виконавців. У їх грі дієве, відкрите емоційне представлення, початок,

найчастіше поступається місцем психологізму, увазі до окремих деталей музичного тексту. Інтерпретація популярних естрадних мелодій такими виконавцями як А. Беляєв, Ф. Ліпс, Н. Власов, О. Шаров, відзначена, як правило, вивіреною динамічним планом, різноманітністю штрихів, тонким нюансуванням.

Зважаючи на те, що засоби зовнішнього впливу на слухача у сфері естрадного музикування мають значно більше значення проти академічної музики, гра баяністів (акордеоністів) естрадного плану помітно виділяється на тлі класичної традиції. Репертуар у цьому виконанні відрізняється особливим динамізмом, жвавістю подачі. Виконавцям вдається передавати головні якості цієї музики, а саме – експресію ритму, чарівність тембру, легкість туше, прозорість фактури. При цьому, їх зовнішній вигляд найбільш адекватно відповідає характеру музики, що виконується.

У даний час баян і акордеон активно інтегруються у сферу масової культури. З'являються самостійні яскраві виконавці, а також цілі групи, які успішно беруть участь у великих медійних проектах, реалізують власні концертні програми (С. Войтенко, Д. Храмков – дует «Баян-Мікс»; П. Дранга, ансамбль «Нареченої» та ін.). Формується новий тип виконавця, який дедалі більше відповідає канонам нового жанру сучасного сценічного виробництва – шоу.

Породжений епохою телебачення, жанр шоу вбирає у себе все, що здатне порушити суспільний резонанс, викликати реакцію слухачів. Репертуар шоу-програм складається з нових творів сучасних авторів (в основі це пісні), аранжувань популярної класики, пісень з кінофільмів, популярних мелодій. Але головним стає не те, що виконується, а то як це подається. Сучасні системи організації сцени, світла, звуку, хореографічного супроводу докорінно змінюють роль і значення виконавця, перетворюючи його на учасника колективної творчості. За законами шоу виконавець повинен вміти не тільки грати, але й танцювати на сцені, виступати в тандемі з балетною групою, активно взаємодіяти із залом, бути інтерактивним. Спосіб представлення музичного «продукту» визначає кінцевий результат.

Наголосимо, що очевидною є тенденція до помітного збільшення частки естрадно-розважальних жанрів на ринку музичної продукції. Свідченням цього є прихід у сферу естрадно-джазової музики провідних вітчизняних виконавців-баяністів (акордеоністів).

Небачена раніше масовість поширення музики, еволюція суспільної свідомості породжують глибокі зміни щодо музиканта-виконавця та публіки. Сьогодні виконавцю недостатньо бути лише інтерпретатором музики. Для ефективного просування результатів своєї праці від нього потрібно вміння яскраво і доступно донести до слухача зміст творів, що виконуються, популярно розповісти про них, знайти підхід до будь-якої аудиторії. Доцільно процитувати слова дослідника В. Ражникова, який наголошує, що «...проникаючи в авторський задум твору, музикант виявляє ще й привабливу силу створених ним образів. Тут музикант-виконавець ближчий до драматичного актора. І той та інший утримують первинність автора твору, його духовний вплив, але при цьому звертаються безпосередньо до героїв, подій, які, як їм видається, були відтворені в цьому творі» [5, 51-52].

Отже, можна стверджувати, що артистизм стає своєрідним синонімом творчості, і в цьому, як нам здається, запорука його різноманіття в музичному мистецтві XXI століття.

Артистизм у сфері музичного виконавства в останні десятиліття набув особливої значущості через посилення впливу ЗМІ, інформаційного поля, що надзвичайно розширився. Відомі виконавці дедалі частіше виступають у ролі ведучих різних телепередач, музикують у прямому ефірі. Зовнішня атрибутика різних проявів виконавської творчості набуває дедалі більшого значення, у своїй роботі виконавець найчастіше постає як продюсер і менеджер. Ніякий культурно-просвітницький проект не обходиться сьогодні без активної медійної підтримки, в якій ключову роль відіграють відеоряд, досконалість зовнішніх деталей, використання новітніх інформаційних технологій, строкате слухацьке середовище. Все це змушує виконавця більше уваги приділяти артистичній складовій, домагатися зовнішнього блиску, а відповідно і ринкової привабливості свого «продукту».

У вітчизняній педагогіці склався цілий напрям дослідження проблем розвитку особистості засобами драматичного мистецтва. Ідея використання досягнень театральної педагогіки у підготовці вчителя не є новою. У педагогічній діяльності питання формування артистизму й акторсько-сценічних умінь знайшли відображення в роботах цілої плеяди дослідників. Так, окремі аспекти проблеми розроблені у працях А. Макаренка, сучасних педагогів Ю. Азарова, І. Зязюна, В. Кан-

Калика, Н. Никандрова, Л. Безбородової, Ж. Дебелої. Вагомий внесок у дослідження проблеми артистизму зробила Л. Майковська, подавши цілісне уявлення про художньо-комунікативний аспект діяльності майбутнього вчителя музики.

У той же час огляд стану досліджуваної проблеми і наш власний практичний досвід роботи у цьому напрямку свідчать про те, що проблема формування артистизму особистості у сфері навчально-виховної та музично-виконавської діяльності вищої школи розроблена недостатньо та має значний потенціал для розвитку. Можливості театральної педагогіки використовуються не зовсім ефективно, хоча з кожним роком спостерігається тенденція до усунення даного явища. Існуючі методи підготовки до професійної діяльності не завжди відповідають вимогам життя. На нашу думку, необхідно більш якісно адаптувати вітчизняний і закордонний досвід, враховуючи особливості актуальної регіональної соціокультурної ситуації.

Висновки. Отже, здійснений нами аналіз наукової літератури та творчої діяльності відомих виконавців та педагогів баяністів (акордеоністів), дозволив розширити розуміння такого феномену як артистизм. Заглибившись у структуру даного явища нами було окреслено особливості та закономірності втілення його ключових складових, а саме – інтровертного та екстравертного типу артистизму виконавців. Підкреслимо, що виконавці обох типів створюють своєрідну проекцію власного бачення твору через артистизм. І ми впевнились, що така проекція, тобто «здатність наділити іншого своїми думками, мотивами, переживаннями» [1, 25], в кожного з типів виконавців індивідуальна.

Встановлено, що артистизм має надзвичайну значущість в музично-виконавському мистецтві. Адже будучи відображенням внутрішніх особистісних якостей та професійної майстерності виконавця, він несе у собі надзвичайно значущу інформацію, перш за все для слухача, покликану додатково висвітлювати музичний образ, надавати йому динамізму та візуальної доступності. Спираючись на вищеозначені результати дослідження, на нашу думку, артистизм – це прояв внутрішньої активності та творчої сутності митця, що є сильним засобом музично-психологічного впливу на слухача.

Перспективи дослідження. Матеріали даної роботи можуть слугувати імпульсом до більш детального розкриття сутності феномена артистизму. Кожен з окреслених типів виконавського

артистизму (інтровертний та екстравертний) може бути розглянутий в інших сферах мистецької діяльності. На нашу думку, найбільш перспективним для вивчення є питання зв'язку артистизму з проблемою психології творчої діяльності виконавців, їх індивідуальними особливостями, видами темпераменту тощо. Поєднання даних якостей і рис відкриває широкий тематичний простір для подальших досліджень в галузі музичного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Булатова О.С. Педагогический артистизм : учебное пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 240 с.
2. Комаров В. Артистизм як феномен музичного мистецтва (на матеріалі музики для баяна та акордеону) : дис. ... канд. мист.: 17.00.02 «Музичне мистецтво», Оренбург, 2010. 163 с.
3. Лисовец И. Театр как искусство общения. Культура художественного общения – искусство театра. *Искусство театра: время теории и практики*. Свердловск, 1989. 389 с.
4. Повзун Л.І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.
5. Разников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. М., 1980. 96 с.

References:

1. Bulatova, O. (2001) Pedagogical artistry. M.: Publishing Center «Academy» [in Russian].
2. Komarov, V. (2010) Artistry as a Phenomenon of Musical Art (based on music for bayan and accordion). PhD thesis. Orenburg [in Russian].
3. Lysovets', I. (1989) Theater as an art of communication. Culture of artistic communication – theater art. *Iskusstvo teatra: vremja teorii i praktiki*. Sverdlovsk [in Russian].
4. Povzun, L. (2018) Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity. Extended abstract of Doct. sc. thesis. National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
5. Razhnikov, V. (1980) Reserves of music pedagogy. M., 96 [in Russian].

Гарець Анатолій Олексійович,
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (063) 728 - 58 - 42
e-mail: anatoliiaharec@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8401-006X>

**РЕЗОНАНС ТА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ
ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКУ ЯК ПРИЙОМ
КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА ХХІ ст.**

(на прикладі обраних творів В. Сильвестрова та Ф. Сая)

Стаття являє розгляд актуальних експериментів та наукових досліджень фортепіанного звуку, а саме – одного з найважливіших фізичних явищ притаманних акустичним інструментам, зокрема фортепіано – резонансу та інтерференції. **Метою** наукової розвідки є вивчення їх властивостей та дослідження ролі цих явищ у композиторській діяльності митців ХХІ ст. **Методи дослідження.** Насамперед, це емпіричні, такі як опис найбільш сучасних та актуальних експериментів і досліджень, проведених у профільних лабораторіях вивчення звуку. Задіяні також і теоретичні методи – стильовий та семантичний аналіз музичних творів, де резонанс та інтерференція використовуються композиторами як акустичні особливості фортепіанного звуку. **Новизна** теми дослідження у першу чергу пов'язана з тим фактом, що найбільш вичерпним і науково обґрунтованим дослідженням ХХІ ст. приділяють недостатню увагу й нехтують їх практичною вагою. Частково це пов'язано з особливостями ознайомлення – закордонними джерелами, та обмеженою доступністю, що спричинена специфічною науковою термінологією фахівців не музичних напрямів. У зв'язку із цим, є недооцінення результатів досліджень звуку, його ролі у художньому образі в сучасній композиторській та виконавській діяльності. Проте, особливо в реаліях сьогодення, саме результати досліджень та експериментів мають можливість розширити уяву про звук і звуковидобування як у виконавця, так і в композитора, що призводить до синергетичного, якісного покращення художнього образу

(образності). **Висновки** наукової розвідки розкривають художній потенціал таких акустичних явищ як деструктивна інтерференція та резонанс, доцільність і потребу їх використання у процесі створення художнього образу на прикладі композицій митців ХХІ століття, таких як Валентин Сильвестров та Фазиль Сай.

Ключові слова: фортепіано, дослідження, звуковидобування, звук, В. Сильвестров, Ф. Сай, резонанс, інтерференція.

Нарес Anatolii, postgraduate of the department History and Theory music in M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Resonance and interference of piano sound as the reception of composer's writing of the 21st century (on the example of selected works by V. Sylvestrov and F. Say)

This article is a detailed review of current experiments and studies of piano sound, namely one of the most important physical phenomena inherent in acoustic instruments, in particular, the piano – resonance, interference. **The purpose** is to study their properties, as well as a study of the role of these phenomena in the compositional activity of artists of the 21st century. **Research methods.** Empirical, such as a description of the most up-to-date and relevant experiments and research conducted in laboratories specializing in the study of sound. Theoretical – stylistic and semantic analysis of musical works, where composers use resonance and interference as acoustic features of piano sound. **The newness** of the topic is primarily related to the fact that the most comprehensive and scientifically based studies of the 21st century are given insufficient attention and their practical importance is neglected. This is partly due to the peculiarities of familiarization via foreign sources and limited accessibility caused by the specific scientific terminology of non-music specialists. In this regard, there is an underestimation of the results of sound research and its role in the artistic image in modern compositional and performing activities. However, in today's realities, it is the results of research and experiments that have the opportunity to expand the imagination of sound and sound production of both the performer and the composer, which leads to a synergistic, qualitative improvement of the artistic image. **The conclusions** of the article reveal the artistic potential of such an acoustic phenomenon as destructive interference and resonance, the expediency and necessity of their use in the process of creating an artistic image on the example of compositions by artists of the 21st century such as Valentyn Sylvestrov and Fazıl Say.

The key words: pianoforte, studies, sound production, sound, V. Silvestrov, F. Say, resonance, interference.

Постановка проблеми. Інструмент фортепіано протягом усієї його історії отримувач все більше технологічних удосконалень, які були впроваджені не тільки завдяки інтуїції та художнім прагненням митців, а в першу чергу ланкою наукових досліджень: акустичних та математичних експериментів. Це твердження загалом правильне у відношенні до будь-якого акустичного музичного інструмента. Проте, варто звернути увагу на одне «але». Конструкція фортепіано є однією з найскладніших серед музичних інструментів, тож її ретельне вивчення, особливо акустичних якостей, є складним завданням і утворює відповідну проблему, задля усталення низки сучасних засобів художньої виразності фортепіано.

Актуальність теми статті полягає у тому, що саме результати наукових досліджень та експериментів мають можливість розширити уяву про звук, а також звуковидобування як у виконавців, так і у композиторів, що може призвести до синергетичного, якісного покращення відтворення художнього образу (образності) фортепіанними засобами художньої виразності.

Огляд літератури. Питання досконалого вивчення фортепіано не було б успішно вирішене без розробки сучасної акустичної теорії, подібної до тієї, що була створена Г. Гельмгольцем наприкінці ХІХ століття, а також, вочевидь, розвинутої технологічної експериментальної та математичної основи, для виключення суб'єктивного аспекту аналізу, що почала активно розвиватись на початку ХХ століття. У цей час, музиканти-дослідники знайшли сміливість делегувати це завдання фізикам, математикам та іншим, які в свою чергу, здобули безліч безцінних відкриттів щодо процесу звуковидобування, технологічних та фізіологічних взаємовідносин між ними, впливу на тембр, або навпаки, неможливість цього.

Таким чином, питання щодо особливостей фортепіанного звуку активно вивчається сучасними закордонними дослідниками-фізиками, такими як М. Кампбл [5] та Г. Вайнрайх [9]. Дж. Берред [4] та С. Кухль [8], котрі проводили свої експерименти в акустичних лабораторіях при Мадридській та Мюнхенській консерваторіях відповідно. Захоплені своїм інструментом, композитори-піаністи частково застосовують нещодавно вивчені фізиками властивості фортепіано. Але це є більше виконавська інтуїція, ніж об'єктивне розуміння акустичного

механізму. Одним з них є український митець В. Сильвестров, про творчість якого опубліковані статті Г. Асталаш [1] та Х. Казимирів [2], а також матеріал у збірці бесід-лекцій «Дочекатися музики» [3]. Мистецтво композиції та фортепіанного виконавства турецького митця Ф. Сая яскраво висвітлено на його офіційному сайті [6; 7].

Метою статті є огляд таких явищ як резонанс та деструктивна інтерференція у фортепіано, з точки зору їх безпосереднього вплитання в художній образ (образність).

Об'єктом дослідження є фортепіанні звукові прийоми резонансу та інтерференції, а **предметом** – своєрідність виразових прийомів резонансу та інтерференції, означена зокрема у їх застосуванні сучасними композиторами-піаністами В. Сильвестровим (на прикладі романсу «Прощай, світе, прощай, земле...») та Ф. Саєм (Сюїта для альт-саксофона і фортепіано).

Основний матеріал. Резонанс, з одного боку, це вельми розповсюджене явище, на яке першим звернув увагу ще Г. Галілей у 1602 році. На той час майстри інструментів вже використовували його для посилення звучання акустичного механізму, основних тонів та обертонів, наприклад, налаштовуючи деки на потрібну висоту тону. Якщо ж розглядати детально, резонанс – це явище, коли акустична система підсилює ті звукові хвилі, частота яких відповідає одній із власних природних частот – коливань. Достатньо не тільки ідентичної частоти, наприклад, 440 Гц і 440 Гц, чи взаємно простих чисел 440 Гц і 220 Гц, акустична система також може резонувати на обертоновій частоті. Наприклад, струна А, з частотою 440 Гц, спричинить резонанс струни Е, з частотою 330 Гц, тому що вони поділяють обертон 1320 Гц (3-й обертон А та 4-й обертон Е). Як це явище виникає саме в фортепіанному механізмі, найочевидніше ілюструє педалізація, завдяки якій, струни звільняються від демпфування і кожна тією чи іншою мірою «відповідає» основному, відтвореному тону.

Наступне, на що треба звернути увагу – процес створення вільними коливаннями звуку фортепіано. Це обумовлено тим, що після передачі енергії струні через молоточок, вона вільно вібрує, на відміну, наприклад, від скрипки, де зусилля підтримується смичком. Отже, тимчасова еволюція амплітуди звуку, вона ж ADSR-обвідна, не зберігається в жодній точці, а натомість визначається тим, як струна втрачає цю енергію. Згасання в часі було вперше вивчено з деякою експериментальною строгістю в 40-х роках М. Кемпбеллем та

К. Грейтедом [5]. У результаті виміру обвідних, для більшості нот були отримані графіки, подібні до *рисунку 1*.

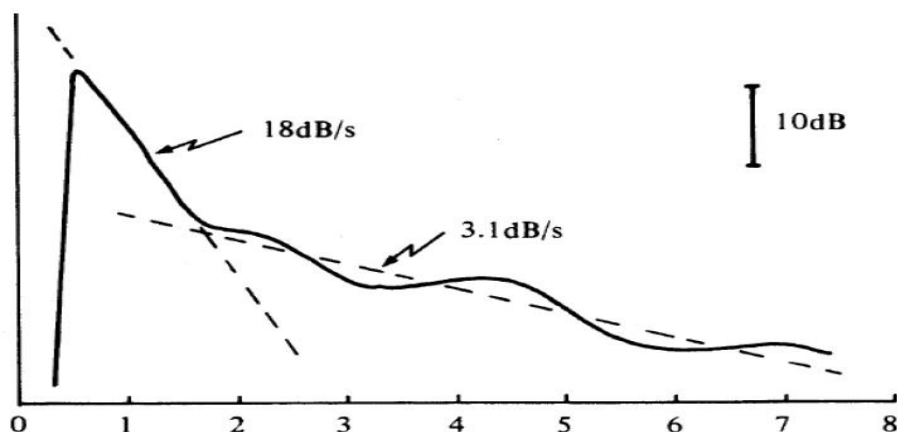


Рис. 1. ADSR-обвідна фортепіанного звуку умовно розподіляється на чотири стадії – атака, спадання, підтримка, згасання.

На рисунку бачимо, що фаза атаки майже миттєва, як і слід було передбачити від ударного інструмента. Як і очікувалося, фази, у якій зберігається амплітуда, немає. Цікаві результати видно у згасанні: є перша фаза, під час якої швидкість згасання висока, і друга – під час якої звук згасає повільніше. Перша фаза розпаду відома як негайний звук, а друга – як резонанс. Це явище, відоме як подвійний розпад, є акустичною характеристикою, майже винятковою для фортепіано, і з того часу вона інтригує вчених. Тільки у 1977 році було дано задовільне пояснення цьому у публікації статті Габріеля Вайнрайха «Парні фортепіанні струни» в Журналі акустичного товариства Америки [9]. Ця стаття є однією з віх у вивченні фортепіано. Г. Вайнрайх дійшов висновку, що подвійне згасання виникає головним чином при використанні подвійних та потрійних струн. Саме завдяки цьому, ми можемо розглянути найбільш загадковий ефект, який називається деструктивна інтерференція.

Як він утворюється? Якщо не вникати в деталі, коли через міст (bridge – частина акустичного механізму фортепіано, через який вібрація струн передається на деку) в одній і тій самій точці натягнуті дві струни, що вібрують з однаковою частотою та амплітудою, але в протилежних фазах (тобто одна струна коливається вгору, а інша вниз), загальна сила, що передається на міст, дорівнює нулю. Якщо дві струни вібрують у одній фазі (і з однаковою частотою та амплітудою), міст вібруватиме удвічі сильніше, ніж якби вібрувала лише одна

струна (конструктивна інтерференція). Отже швидкість розпаду також подвоюється. Той самий принцип дисипації енергії у двострунній системі застосований і до трьох струн. Тепер розглянемо випадок, коли дві струни коливаються в одній фазі, але перша з більшою амплітудою, ніж друга (рис. 2).

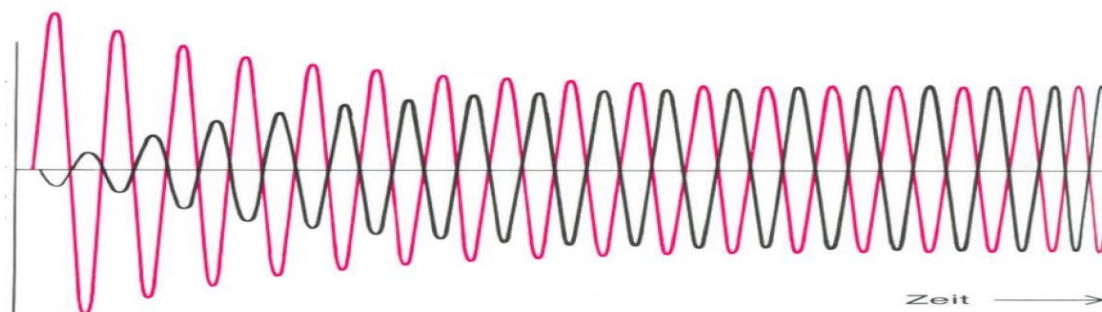


Рис. 2. Деструктивна інтерференція

Обидві струни спочатку втрачають енергію швидше, ніж якби вібрували самі собою, оскільки вони «допомагають» одна одній рухати міст. Коли амплітуда другої струни досягає нуля, міст продовжує вібрувати, тому що він все ще збуджується першою струною. В результаті амплітуда другої струни не тільки стає рівною нулю, а й виробляє протифазні коливання, поглинаючи енергію моста. Якщо обидві струни коливаються у протилежних фазах, міст вібруватиме менше, ніж якби вібрувала лише одна. Дві амплітуди асимптотично зближуються з протилежними фазами. В кінцевому рахунку вони вібрують точно асиметрично. Так, при використанні лівої педалі вдаряються лише дві струни замість трьох. Асиметричні коливання (завдяки зміні положення моста) існують із самого початку. В результаті виходить значно тихіший звук, в той же час, він на багато повільніше втрачає свою інтенсивність. Незачеплена струна (чорна) починає поглинати енергію моста, який вібрує синхронно з іншою струною (червона). Педаль *una corda* дозволяє зберегти звук «живим» [4] навіть у дуже тихих пасажах.

Це явище – побічний ефект, як правило, основним – є те, що звук значно змінює тембр та стає приблизно на 20 децибелів нижче за гучністю, ніж звук атаки. Тому для дуже м'яких пасажів піаністи часто використовують прийом – педаль *una corda*, коли вся клавіатура (включаючи механіку) зміщується таким чином, що механізм задіює лише дві струни з трьох під час натискання клавіші. Через порівняно слабке збудження струн (наприклад, під час дуже тихого пасажу)

обидві струни коливаються майже точно симетрично. Третя струна, по якій молоточок не вдарив, тепер починає поглинати енергію вібрації моста, що коливається синхронно з двома іншими струнами, та вібує у зворотній фазі, посилюючи післязвуччя. Якщо порівнювати зі звичайним звуком атаки – струна звучить не тільки довше, її звук стає максимально однорідним, через мінімізування ефекту биття (рис. 3).

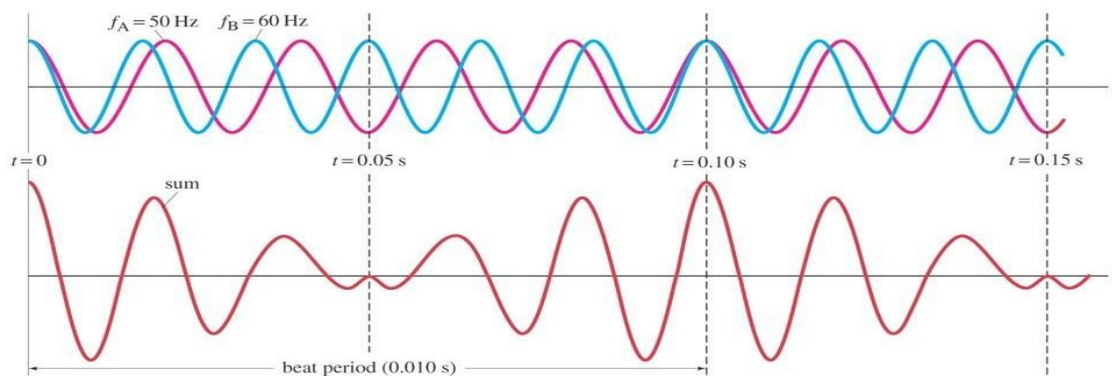


Рис. 3. Результат простої інтерференції, коли всі три струни починають коливатися разом, але через мінімальні похибки у частоті розсинхронізуються та збігаються у коливаннях лише декілька разів за час свого згасання

Якщо підсумовувати вищерозглянуті результати досліджень, ми змушені зробити висновок, що звук *una corda* має на багато більше відмінностей, ніж прийнято вважати виконавцями та композиторами. Тобто, м'який тембр та нижчі децибели притаманні тільки першій частині обвідної, друга ж позбавлена хвилеподібного «биття», яке є характерним для звичайного фортепіанного звуку, а його післязвуччя (мається на увазі та частина звуку, яка йде вслід за фазою атаки), завдяки реверсії коливань деки, існує значно довше, хоч і має значно меншу інтенсивність. Це дає нам змогу уявляти більш довгий та однотипний фортепіанний звук як такий, що безперестанно збуджується, наприклад, як у струнно-смичкових, духових чи голосу.

Чи застосовується побічний ефект звуковидобування як частина художнього образу? Так, є безліч прикладів, де це є невід'ємною частиною художнього образу. Подібні прийоми ми можемо з легкістю віднайти серед творів для багатьох інструментів. Наприклад, перша з програмних симфоній романтичної музики «*Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties*» (op. 14), написана Г. Берліозом, де в 4 частині з'являється прийом «*con legno*» (удар дровком у струнних інструментів). К. Сен-Санс, в «*Danse macabre*»,

також його використовує, чим створює образ стукоту кісток скелетів. У духових інструментів яскравим прикладом застосування побічних ефектів є удари клапанами. Цей шумовий ефект часто застосовується сучасними композиторами. Наприклад, п'ятичастинний твір «Portraits» для саксофона соло К. Селетковича, або віртуозна композиція Дж. Гудефіна «Scherzo Furioso» для дуету саксофонів з духовим оркестром, де окрім фруллато та слепу, шарудіння клапанами застосовується не тільки у солістів, а й у різних групах оркестру.

У фортепіанному мистецтві, особливо наприкінці ХХ та початку ХХІ ст., все більшу увагу приділяють новим, нетиповим способам звуковидобування, від ляпанців по кришці рояля та щипання струн до використання виконавця як вокаліста чи оратора. Нетипове використання резонансу струн тільки починає набирати популярність. Наразі, не так багато творів, де прийом *una corda* застосовується не тільки задля першої фази, а для безпосереднього влиття в художній образ як довгого, майже незмінного шлейфу другої фази звучання.

Серед українських композиторів ХХІ століття, які виділяються особливою, глибокою інтуїцією, музичною та технологічною проникливістю, прикладом неперевершеного застосування можливостей фортепіано, є Валентин Сильвестров. У його творчості дивовижною самобутністю проявляється особливе, індивідуальне відношення до інструмента, неповторна мелодизація та імпровізаційність, філософська побудова циклів. Один із циклів, має дуже важливу для цього дослідження особливість – комбіноване педалювання. У доробку митця є чимало вокальних творів. У більшості з них застосовується виконавський прийом *sotto voce*, який досягається виконавцем за допомогою максимально тихої динаміки та застосуванням *una corda*. Це стосується не лише голосу, а й акомпануючого інструмента, який поступово починає займати місце другого соліста. Яскравим прикладом є вокальний цикл «Тихі пісні», на вірші досить широкого кола поетів, таких як Т. Шевченко, О. Пушкін, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, Є. Баратинський, С. Єсенін, О. Мандельштам, П. Шеллі та В. Жуковський. «„Тихі пісні” В. Сильвестрова є великою вокально-інструментальною, а точніше вокально-фортепіанною композицією з рівноправними виконавськими партіями, а отже, фортепіано тут виступає не просто в ролі акомпаніатора, а є рівноправним солістом-ансамблістом» [1].

Також цю ідею ми можемо легко віднайти в авторській примітці до «Постлюдії 5»: «співати дуже тихо та прозоро, розчиняючи голос у фортепіанному звучанні, немов занурюючись у нього» (В. С.).

Найяскравішим прикладом перетворення ефекту правої педалі на «голос» є романс «Прощай, світе, прощай, земле...» на фрагмент комедії «Сон», створеної Великим Кобзарем у 1844 році. Вже у перших тактах ми можемо побачити каскад авторських позначень: динамічних, таких як *pp*, виконавських – *rubato*, *Larghetto*, колористичних – *una corda*, *sotto voce*. Це сприяє створенню вдумливо-медитативного образу виконавців, особливого нематеріального виміру в музиці, саме тому «звучить особливо метафізично» [2]. Як можна побачити з наведеного прикладу (рис. 4), автор неодноразово використовує інтервал квінту, виконуючи його гармонічно (у фортепіано) та мелодично (голосом).

Рис. 4. В. Сильвестров. Романс «Прощай, світе, прощай, земле...» зі збірки «Тихі пісні»

Це співзвуччя створює «оголену» фактуру, таким чином, тимчасово дематеріалізуючи ладову складову. Підтвердження цьому можна неодноразово знайти на сторінках збірки «Дочекатися музики» лекцій-бесід В. Сильвестрова, де початкову тишу митець порівнює з пітьмою, а поступову появу звуку (немов ні звідки) зі світлом: «Коли композитор щось створює, він, як я вже згадував, виходить із пітьми і рухається від повного нерозуміння до розуміння. У результаті виникає світло, світло – це і є текст. Тепер приходить виконавець, у нього в руках уже є світло, тобто написаний композитором текст (пер. – Г.А.)» [3, 38].

У комплекс факторів, завдяки яким композитор створює конкретний художній образ, окрім вище вказаних, входять також

інтервальні, гармонічні, ритмічні тощо, нас цікавить саме тембрально-динамічні. Саме через нього в художній образ потрапляє ефект деструктивної інтерференції. По-перше, особливий звук другої фази, а саме майже незмінне згасання, має саме ту характеристику, яка зазвичай використовується композиторами для надання художньому образу метафізичної, потойбічної чи медитативної природи: однорідність, відсутність випадкових коливань, «биття», тобто динамічно нестійкого шлейфу. По-друге, поступове згасання ADSR-обвідної, наскільки це можливо тривале у часі, що завжди асоціюється з метафізичним та безкінечним, що нагадує концепцію «Гармонії сфер» Аристотеля. Вочевидь, ця характеристика не притаманна фортепіано, і тільки застосування лівої педалі може наблизити нас до максимально точного прояву цих специфічних характеристик. Саме цю властивість В. Сильвестров застосовує в останніх тактах романсу – цілком оркестровий прийом утримання акорду декілька ферматних тактів (рис. 5).

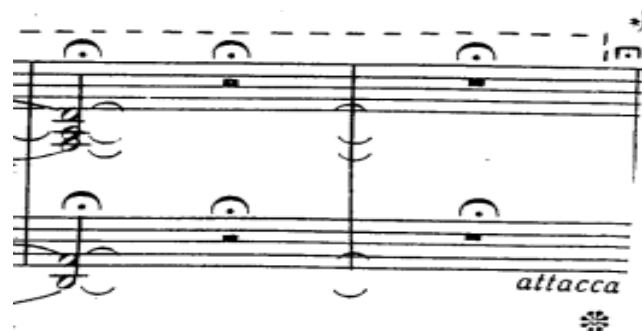


Рис. 5. В. Сильвестров. Романс «Прощай, світе, прощай, земле...»
зі збірки «Тихі пісні»

У них виконавець-піаніст повинен сприяти найбільш тривалому згасанню звуку, роблячи задля цього все можливе, повертаючи слухачів до саме тієї тиші, з якої розгортався художній образ твору.

Слід зауважити, що навички виконавця, які мають деякі композитори, напряму впливають на палітру композиторських прийомів, якщо мова йде про саме той інструмент, яким вони володіють. Це незаперечно присутнє у творах Ф. Ліста чи Ф. Шопена, неможливо не побачити це у творах і видатних сучасних митців – Валентина Сильвестрова та Фазиля Сая. Останній – турецький композитор та виконавець, послідовник витонченої школи Альфреда Корто, яку передав йому перший вчитель – Митхат Фенмен. Вдосконалюючи свої виконавські та композиторські навички з Девидом Левіним, він швидко стає видатною фігурою не тільки

турецької школи, а й всього світу. Фазиль Сай є володарем безлічі премій: від міжнародного конкурсу концертуєчих піаністів (Нью-Йорк, 1994) до міжнародної Бетховенської премії за права людини (Бонн, 2016). Його репертуар охоплює твори від Бароко до сучасних джазових композицій, а виконавська майстерність, в першу чергу, вражає людяністю, особливою агогікою та, здається, дитячим захопленням. Власні твори сповнені властивим тільки йому синтезом стилів – від джазових обробок до неофольклору, від невеликих інструментальних творів до ораторій.

Одне з вражаючих творінь Ф. Сая має дуже цінний приклад застосування інструмента як резонансного механізму, де одне лиш натискання педалі, супроводжуючи мелодію соліста, створює нову, третю якість – гармонічний простір, іншими словами – відгук. Цим твором є віртуозна Сюїта для саксофона та фортепіано, яка складається із шести п'єс, натхнена турецьким вокальним фольклором та національними танцями, створена у 2014 році на замовлення легендарного саксофоніста Н. Сугави, та виконана автором у Токіо. Серед нетипових способів звуковидобування як у саксофона (кляцання клапанами, слеп, гра з голосом), так і у фортепіано (щипання (смикання) струн з притисканням долонею біля колків струни – *con surdine*, що служать саме фольклорному звуконаслідуванню народних інструментів), він використовує особливість вільно резонуючих фортепіанних струн з натиснутою правою педаллю, які завдяки своїй кількості, здатні створити досить помітну гармонічну фактуру. У першій частині Сюїти, починаючи зі 132 такту, протягом наступних 9, піаніст вже не грає жодних нот. Натиснувши праву педаль, він перетворює інструмент на резонуючий механізм, яким користується саксофоніст. На тлі вже згаслого фортепіано, звуки мелодії створюють нову гармонію, поєднуючись завдяки резонансу струн (рис. 6).

135

without tone key noise only /
ohne Ton, nur Klappengeräusch

mf > > *mp* *p* *p* *pp* *ppp*

(ped.) *

Рис. 6. Ф. Сай Сюїта для саксофона та фортепіано

Висновки. Підсумовуючи вищенаведені музичні приклади та результати нових звукових досліджень, з'ясувалося, що застосування *una corda* та резонансу має на багато більшу художню цінність та спектр використання, ніж прийнято вважати серед виконавців і композиторів. Тобто, щодо першого прийому, позбавлення другої частини звуку (згасання) хвилеподібного «биття», та в цілому довшому звучанню останньої фази. Як наслідок, звук стає більш подібним на однорідний, як у струнно-смичкових, духових, голосу тощо. Під час використання другого прийому, відповідно, фортепіано перетворюється на резонуючу акустичну систему, де піаніст безпосередньо не відтворює жодного звуку. Таким чином, фортепіано відкривається для нас як більш універсальним інструментом. Його акустичні можливості є набагато ширшими, ніж ті, якими зазвичай користуються виконавці-піаністи. Композитори, застосовуючи резонанс та деструктивну інтерференцію в своїх творах, переважно спираються на власну інтуїцію, коли вплітають ці особливості в художній образ, що надає дослідженням звуку більше актуальності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асталаш Г. Виразові можливості фортепіано у вокальному циклі В. Сильвестрова «Тихі пісні». *Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі*. ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2013. Вип. 27. С. 81–90.
2. Казимирів Х. Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані («Прощай, світе, прощай, земле...»). *Культура і сучасність*. Київ: Міленіум, 2016. № 2. С. 106–109.
3. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилатюковым. Киев: Дух і літера, 2010. 368 с.
4. Burred J. J. *The Acoustics of the Piano*. Madrid: Professional Conservatory of Music Arturo Soria, 2004. 41 p.
5. Campbell M., Greated C. *The Musician's Guide to Acoustics*. Oxford University Press, 1994. 624 p.
6. Fazil Say. Biography. URL: https://fazilsay.com/?page_id=27
7. Fazil Say. Works. URL: https://fazilsay.com/?page_id=28
8. Kuhl S. Hochschule für Musik und Theater München. München, 2014. 72 p.
9. Weinreich G. Coupled piano strings. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 1977. Vol. 62, Is. 6. DOI: <https://doi.org/10.1121/1.381677>

References:

1. Astalosh, H. (2013). Expressive possibilities of the piano in V. Sylvestrov's vocal cycle „Quiet Songs”. *Kamerno-vokaljna tvorchistj v istorychnij retrospektyvi*. LNMA imeni M.V. Lysenka, 27, 81–90 [in Ukrainian].

2. Kazymyryv, Kh. (2016). The metaphysical meaning of the mythologeme of the earth in the musical Shevchenkian („Farewell, world, farewell, earth...”). *Kultura i suchasnist*. Kyiv : Milenium, 2, 106–109 [in Ukrainian].
3. Sylvestrov, V. (2010). Wait for the music. Lectures-conversations. Based on the materials of meetings organized by S. Pilatyukov. Kyev: Dukh i litera, 368 [in Ukrainian].
4. Burred, J.J. (2004). The Acoustics of the Piano. Madrid: Professional Conservatory of Music Arturo Soria, 41 [in English].
5. Campbell, M., Greated, C. (1994). The Musician's Guide to Acoustics. Oxford University Press, 624 [in English].
6. Fazil Say. Biography. URL: https://fazilsay.com/?page_id=27
7. Fazil Say. Works. URL: https://fazilsay.com/?page_id=28
8. Kuhl, S. (2014). Hochschule für Musik und Theater München. München, 72 [in German].
9. Weinreich G. Coupled piano strings. The Journal of the Acoustical Society of America. 1977. Vol. 62, Iss. 6. DOI: <https://doi.org/10.1121/1.381677> [in English].

UDC 783.3

DOI 10.33287/222245

Приходько Ігор Михайлович,

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 343 - 77 - 63
e-mail: labouh@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5079-2454>

Токмакова Марія Миколаївна,

*магістрантка кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (096) 931 - 73 - 73
e-mail: mariya.tokmakova0412@gmail.com

**ВІЗУАЛЬНИЙ КОНТРАПУНКТ
У КОНТЕКСТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ
«СТРАСТЕЙ ЗА МАТВІЄМ» Й.С. БАХА**

«Страсті за Матвієм» Й.С. Баха належать до таких творів, з яких складається фундамент європейської музичної культури. Після того, як у 1829-1830 роках Фелікс Мендельсон-Бартольдї здійснив так зване «відродження» цього твору, музиканти-виконавці та музикознавці вже не можуть не враховувати існування «Страстей». Тому кожне

покоління музикантів та слухачів має ретельно вивчати досвід виконання та осмислення цього твору, що його накопичили попередні генерації. Разом із тим необхідно розміщувати «Страсті» в контексті сучасної музичної культури, враховуючи реалії сучасного життя. Однією з таких реалій стає певна «втома від Баха»: зараз, як і наприкінці життя композитора, багатьом слухачам його музика здається занадто складною та масивною, важкою для сприйняття та навіть застарілою. Актуалізація музики Баха й зокрема «Страстей за Матвієм» полягає у застосуванні сучасних засобів впливу на широку слухацьку аудиторію, включаючи візуальні засоби. Вже протягом декількох десятиліть в якості такого засобу використовується театралізація, що перетворює виконання «Страстей» на музично-сценічне дійство, на кшталт, оперної вистави. **Мета статті** полягає в тому, щоб репрезентувати візуальний контрапункт як новий засіб театралізації «Страстей за Матвієм» Й.С. Баха, який водночас є ефективним засобом актуалізації твору. **Методологія** наукової розвідки спирається на теорію музичної інтерпретації, розроблену В.Г. Москаленком та його школою. Використовується структурно-аналітичний та компаративний методи дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що візуальний контрапункт вперше розглядається в музичному, а не театральному контексті, тобто співвідноситься з проблемою членування «Страстей» на номери та більш масштабні блоки. Робиться **висновок** про те, що візуальний контрапункт є більш сприятливим для музикантів-виконавців, ніж інші способи театралізації цього твору.

Ключові слова: «Страсті за Матвієм», Й.С. Бах, актуалізація, візуалізація, візуальний контрапункт, (пізньо)романтична традиція, історико-інформоване виконавство, Пітер Селарс, Ромео Кастеллуччі.

Prykhodko Igor, PhD in Musicology, professor of the Department of History and Theory of Music Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

Tokmakova Mariya, master student of the Department of History and Theory of Music Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

Visual counterpoint in the context of actualization of „Matthew Passion” by J.S. Bach

„St. Matthew Passion” by J. S. Bach belongs to such works that form the foundation of European musical culture. After Felix Mendelssohn-

Bartholdi carried out the so-called „revival” of this work in 1829-1830, performers and musicologists cannot ignore the existence of the Passions. Therefore, each generation of musicians and listeners must carefully study the experience of performing and understanding of this work, which was accumulated by previous generations. At the same time, it is necessary to place „Passions” in the context of modern musical culture, taking into account the realities of modern life. One of these realities is a certain "Bach fatigue": now, as at the end of the composer's life, many listeners find his music too complex and massive, difficult to understand and even outdated. The actualization of Bach's music, and in particular „St. Matthew Passion”, consists in the application of modern means of influencing a wide listening audience, including visual tools. For several decades, theatricalization has been used as such a tool, which turns the performance of the „Passion” into a musical-stage action not unlike an opera performance. **The purpose** of the present article is to represent visual counterpoint as a new means of dramatizing Bach's „St. Matthew Passion”, which at the same time is an effective means of actualizing the work. **The methodology** of the present research is based on the theory of musical interpretation developed by V. G. Moskalenko and his school. A structural-analytical method is used as well as a comparative method. **The scientific novelty** of this research is that visual counterpoint is considered for the first time in a musical, not a theatrical context, that is, it is related to the problem of dividing the "Passions" into numbers and larger blocks. **Conclusion.** The represented scientifically investigative article is concluded that visual counterpoint is more favorable for performing musicians than other ways of theatricalizing this work.

The key words: „St. Matthew Passion”, J.S. Bach, actualization, visualization, visual counterpoint, (late)romantic tradition, historically informed performance, Peter Sellars, Romeo Castellucci.

Постановка проблеми. Кожне покоління має начебто наново відкривати музику Й.С. Баха й зокрема «Страсті за Матвієм» як один з найважливіших його творів, тому що для кожного покоління ця музика постає в новому контексті та сприймається у відповідності з культурними та естетичними настановами свого часу. Отже, для кожного покоління актуалізація музики Баха потребує нових засобів. Проблема, яка розглядається у цій статті, полягає в тому, що в сучасних умовах до процесу актуалізації музики Баха долучаються

візуальні, а саме – театральні-сценічні засоби. Звідси виникає питання теоретичного осмислення того, як візуальні засоби впливають на сприйняття музичних засобів виразності.

Актуальність дослідження. У листопаді 2021 року в академії музики ім. М. Глінки відбулась VIII Бахівська академія, на якій виконувались «Страсті за Матвієм». Магістрантка М.М. Токмакова готувалась виступати з деякими номерами твору в якості диригентки, а також прийняла участь у виконанні як учасниця хору. І.М. Приходько провів лекцію-концерт, що передувала виконанню «Страстей», та був ведучим концерту, в якому твір виконувався. Таким чином, теоретичні питання, пов'язані з виконанням твору та його сприйняттям слухачами перейшли для обох авторів цієї статті в практичну площину. Після виконання «Страстей» у нас залишились питання щодо різноманітності виконавських засобів, які має використати хор, щоб донести до слухачів драматургію твору. Аналіз низки сучасних відеозаписів показав, що диригенти все частіше взаємодіють із режисерами, оперними та навіть театральними, створюючи музично-сценічні виконання «Страстей», більш-менш наближені до оперних вистав. Виявляється, що такий спосіб актуалізації суттєво впливає на характер виконання хорових партій: ті самі співаки повинні виконувати різні ролі та використовувати різні виконавські засоби, щоб ролі розрізнялись за звучанням, а не лише за сценічною поведінкою та костюмами.

Огляд літератури. Історія виконання «Страстей за Матвієм» в європейському та американському музикознавстві вивчена дуже ретельно. Але сучасні музикознавці в першу чергу намагаються реконструювати умови та особливості виконання твору за життя Баха, тобто в першій половині XVIII століття [5; 8]. Це зумовлено зростанням впливу історично інформованого виконавства та розвитком історично інформованого музикознавства. Також дуже ретельно вивчене так зване «Бахівське відродження». Першим виконанням «Страстей», здійсненим у 1829 - 1830 роках Феліксом Мендельсоном-Бартольдівим, присвячено окрему монографію [4]. Є також дослідження, що розглядає найважливіші зміни в інтерпретації твору [7]. Але авторам невідомі монографії чи статті, які б пропонували періодизацію історичного процесу виконання «Страстей» та показували б, як змінюються способи актуалізації цього твору.

Творчість режисерів, чиї постановки розглядаються в статті, привертає увагу музикознавців. Існує розлога рецензія на постановку «Страстей», здійснену Пітером Селарсом разом із Саймоном Реттлом [6]. Грецька дослідниця Елені Папалексіу пильно слідкує за діяльністю Ромео Кастеллуччі, але в її працях аналізується переважно символічний аспект його вистав і реакція глядачів/слухачів [9; 10; 11].

Мета статті – репрезентувати візуальний контрапункт, який використовується у постановці «Страстей за Матвієм» Й.С. Баха, здійсненій Ромео Кастеллуччі та Кентом Нагано, як новий засіб театралізації і суттєвий чинник актуалізації твору.

Об’єкт дослідження – способи актуалізації «Страстей за Матвієм» в історичній перспективі, а **предмет** – візуальний контрапункт постановки Ромео Кастеллуччі та Кента Нагано, як явище сучасного етапу актуалізації «Страстей за Матвієм».

Основний матеріал. Оскільки поняття «актуалізація» є одним з ключових у цій статті, почнемо з того, в якому сенсі воно буде тут використовуватись. В інформатиці, на яку зазвичай орієнтуються дослідники-гуманітарії, актуалізація – це оновлення інформації, приведення її у відповідність до наявного, актуального стану речей. У педагогіці та психології актуалізація – це пригадування набутих раніше знань та вмінь з метою їхнього удосконалення та подальшого використання у процесі навчання.

Ці значення дотичні до того способу, в який поняття «актуалізація» використовується в нашій статті. Актуалізацією музичного твору, який належить до попередніх епох, ми будемо вважати дії, націлені на те, щоб цей твір зайняв помітне місце у сучасній музичній культурі. Серед таких дій найважливішими є виконання твору (особливо якщо вони відбуваються в незвичних умовах та/або з використанням незвичних виконавських засобів), створення нових редакцій, коментування нотного тексту, музикознавчі дослідження, критичні тексти. Такі засоби використовуються ще з ХІХ століття. У ХХ – ХХІ століттях до них долучаються та поступово займають провідне місце такі більш сучасні чинники, як от аудіо- та відеозаписи.

Буквально всі такі чинники, від традиційних до найсучасніших, причетні до актуалізації «Страстей за Матвієм». Зокрема, саме завдяки відеозаписам широкий загал мав змогу оцінити новаторські постановки Ромео Кастеллуччі та Кента Нагано.

Але щоб осягнути внесок цієї постановки, треба коротко розглянути процес актуалізації «Страстей» від початку. Загальновідомо, що його вихідним пунктом є виконання під керівництвом Фелікса Мендельсона-Бартольдї у 1829 році в Берліні. Це було перше виконання твору за межами церкви св. Фоми в Ляйпцігу та взагалі будь-якої церкви. До того ж це була звичайна середа, а не Страсна п'ятниця, коли треба виконувати пасіони. Крім того твір звучав не в авторському варіанті, а в редакції Ф. Мендельсона, який видалив деякі арії, замінив старовинні інструменти сучасними та подекуди ущільнив оркестрування. Дуже важливо, що він обрав для ролі Ісуса оперного співака Едварда Деврієнта, що принесло у виконання асоціації із оперою. Головним чинником актуалізації на цьому етапі є виконання у незвичному місці та з використанням незвичних засобів. Завдяки інтерпретації Ф. Мендельсона «Страсті» набувають ознак протестантської духовної ораторії, тобто перестають бути суто літургічним твором.

Другий етап – друга половина XIX століття. У цей період закріплюється започаткована Ф. Мендельсоном романтична манера інтерпретації твору, але завдяки діяльності Бахівського товариства з'являється повне академічне зібрання творів Й.С. Баха, без будь-яких редакторських правок, тобто urtext. «Страсті за Матвієм» повертаються до первісного звуковисотного вигляду, але тембри залишаються модерними, оркестр та хор дуже великими, звучання монументальним та уповільненим. Тож головним засобом актуалізації стає створення нової редакції, а жанрова функція ораторії стає для «Страстей» головною.

Третій етап починається у XX столітті. Провідні диригенти, такі як В. Менгельберг, В. Фуртвенглер, Г. Шерхен, К. Ріхтер, Л. Бернстайн та багато інших стверджують романтичну традицію виконання, яку доречніше тепер називати пізньоромантичною. В утвердженні пізньоромантичної традиції значну роль виграла поява та розповсюдження звукозаписів, завдяки яким змінилися не лише умови виконання, але й сприйняття.

Однією із ознак пізньоромантичної інтерпретації є прагнення до театралізації, яке зокрема спонукає виходити за межі традиційного концертного виконання. У 1943 році диригент Леопольд Стоковський та балетмейстер Джордж Баланчін здійснили у Нью-Йоркській Метрополітен опера першу сценічну постановку «Страстей за

Матвієм», яку назвали «Розп'яття Христа, сучасна п'єса про чудо» (The Crucifixion of Christ, a modern miracle play). У суто музичному відношенні виконання Стоковського цілком належить до романтичної традиції. Але ця – до речі, не дуже успішна – постановка цікава іншим: можемо вважати, що саме з неї починається історія театралізації, або навіть ширше, – візуалізації «Страстей».

Поняття «візуалізація» має дуже широкий діапазон значень, які пов'язані з унаочненням, представленням якихось даних у вигляді, досяжному для візуального спостереження. Важливо, що дані, які треба візуалізувати, з початку не призначені саме для зорового сприйняття. Можна розуміти візуалізацію ще в такий спосіб, що вона звертається до зору людини, щоб привернути увагу до якихось важливих деталей. Наприклад, коли ми дивимось на авторський рукопис «Страстей за Матвієм» Й.С. Баха, в очі одразу ж кидається, що партія Євангеліста написана чорнилами іншого кольору, ніж решта. Колись це був червоний колір, який мав привернути увагу виконавців саме до цієї партії, підкреслити її значення у творі.

Візуалізація – дуже широке поняття, яке охоплює велику кількість засобів. До засобів візуалізації, наприклад, можна віднести графічні схеми музичних творів, навіть такі схеми, які виконані засобами анімації: мабуть, багато хто бачив мультфільм, в якому тема бахівської фуґи представлена у вигляді чоловічків, що бігають та стрибають по лінійках. Хоча й дуже кумедна, така схема допомагає осягнути певні особливості структури, на які слух звичайної людини може не звернути уваги.

Театралізація також належить до засобів візуалізації. Стоковський та Баланчін у своїй постановці засобами балету унаочнили євангельський сюжет та бахівські коментарі до нього, створивши додатковий шар сприйняття твору. Водночас вони надали «Страстям» нових жанрових якостей: твір, призначений для виконання в церкві, вже «звук» опиняється в концертних залах – аж ось він опинився на театральній сцені.

Більш вдалою спробою візуалізації можна вважати балет Джона Ноймайера на музику «Страстей за Матвієм». Це монохромний спектакль у стилістиці середньовічної містерії. Багато мізансцен були взяті з релігійного живопису та скульптури. Ця постановка виконувалася від 1980 до 2017 включно. До 2005 року роль Ісуса Христа виконував сам Ноймайер.

Приблизно з 1980-х років минулого століття все більш впливовою та цікавою для слухачів стає нова традиція, яку називають історично-інформованим виконавством. Перші відомі записи в цій манері – зокрема під керівництвом Ніколауса Арнонкура – з'явилися ще у 70-ті роки, та протягом десятиліття нова манера стала ледь не панівною на провідних концертних сценах Європи, Америки та Азії.

Якщо розглядати історично-інформоване виконавство в аспекті візуалізації, то треба відзначити, що вже використання старовинних інструментів, які мають незвичний вигляд, привертає увагу слухачів, змушує їх дивитись на сцену. Але історично-інформовані виконавці цим не обмежуються: вони можуть використовувати костюми відповідної епохи. Сучасним хлопчикам дуже важко співати те, що могли виконувати учні Й.С. Баха, але деякі колективи використовують дитячі голоси замість жіночих навіть в аріях. У поєднанні з костюмами XVIII століття та при світлі свічок це створює ефект перенесення в іншу епоху. Підкреслю, що всі ці інструменти, костюми, інтер'єри та освітлення також є засобами візуалізації твору. Отже, до актуалізації твору на сучасному етапі долучаються як незвичні способи виконання, що вже були задіяні в цьому процесі, так і нові засоби. В першу чергу це засоби візуалізації.

Головним з них у виконанні «Страстей за Матвієм» на сьогодні залишається саме театралізація, тобто доповнення музики Й.С. Баха театральним дійством, яке ілюструє євангельську історію. Важливо, що участь в театралізованих виконаннях додає роботи виконавцям – солістам та хористам: вони повинні знати текст на пам'ять, носити костюми та більш-менш активно рухатись по сцені.

В якості типового прикладу назву постановку «Страстей за Матвієм», виконану диригентом Саймоном Реттлом та оперним режисером Пітером Селарсом.

У Пітера Селарса головними в актуалізації «Страсті за Матвієм» стають не музичні ресурси, а саме – сценічні. Хоча виконання під орудою Саймона Реттла, одного з найкращих сучасних диригентів, є видатним явищем (до речі, Реттл тяжіє до традиційної пізньоромантичної манери виконання), саме Селарс стає головною «дійовою особою» цього виконання. Він заставляє хор та солістів рухатись по сцені й залу, солісти-інструменталісти знаходяться у залі посеред глядачів, щоб як можна більше було взаємодії музики і глядачів. При цьому, неможна не відзначити, що постановка здійснена

за допомогою доволі скромних засобів, наче опера в класичних костюмах, без особливих декорацій, аби все ж таки не забувати про те, що музичний план є головним. У даному випадку візуалізація доповнювала та коментувала вже відоме – Євангеліє за Матвієм та лібрето Пікандера.

Все написане вище було необхідно щоб зрозуміти, наскільки змінює контекст сприйняття «Страстей» постановка італійського режисера Ромео Кастеллуччі. Російськомовні французькі театрознавці Григорій та Анастасія Архіпови запропонували для визначення творчої манери митця поняття «візуальний контрапункт» [1]. Розглянемо цей спосіб роботи Кастеллуччі як засіб актуалізації «Страстей за Матвієм».

Режисер відмовляється від ілюстрації сюжету «Страстей». Натомість він створює паралельні сценічні дії на фоні музики. Кожна з визначених ним груп номерів супроводжується чимось настільки віддаленим від буквального змісту лібрето, що насправді виникає контрастне протискладення, тобто контрапункт, але візуальний. Це контрапункт не лише між музикою та сценічною дією, а ще й між слухачем музики та глядачем, що слідкує за сценічною дією, тобто всередині однієї свідомості. Для розуміння функції візуального контрапункту по відношенню до музики найважливішим є те, що в той чи інший спосіб має відбуватися взаємодія, узгодження побаченого та почутого. Розуміння цієї взаємодії між музикою та сценічною дією стає можливим лише завдяки самотійній роботі глядача. Тобто, глядач стає автором, творцем, що в своїй голові народжує певні образи та асоціації, а по закінченню кожен виносить свій сенс і висновок із залу.

Постановка Ромео Кастеллуччі зроблена у співпраці з видатним диригентом історико-інформованого напрямку Кентом Нагано. Суттєвою відмінністю від постановки Селарса та інших подібних до неї постановок, яких існує близько десятка, є те, що музиканти у Кастеллуччі та Нагано майже повністю вільні від виконання якихось позамузичних зобов'язань.

Треба також звернути увагу на те, що в постановці Кастеллуччі та Нагано фактично запропоноване нове членування музики на розділи. Можна стверджувати, що сам Й.С. Бах мав на увазі номерну структуру великого двочастинного твору (перша виконувалась зранку, друга після обіду, під час літургії Страсної п'ятниці): адже в рукописі

один номер відділяється від наступного подвійною рисою, і напочатку наступного заново виставляються ключі, розміри, знаки. Цифри Й.С. Бах ніде не поставив. Але композитор точно ділив «Страсті за Матвієм» на дві частини. У виданні Бахівського товариства, так званій «старій редакції», твір поділено на 78 номерів. Альфред Дюрр, редактор «нової редакції», поділив «Страсті» на 68 номерів, додаючи до деяких номерів літерні позначення. Таким чином, він об'єднав ці номери зі «старої редакції» у невеличкі сцени. Кастеллуччі та Нагано розділили матеріал на 18 значно масштабніших музично-сценічних блоків, кожен з яких має свою назву. Завдяки такому поділу, а саме завдяки наявності чітких внутрішніх членувань, сприйняття музики «Страстей» значно полегшується: існування крупних композиційних одиниць, які в той же час є музично-театральними сценами, допомагає встановити зв'язки між меншими номерами. При наскрізному виконанні такі зав'язки не настільки зрозумілі.

Музично-сценічний блок може містити один чи декілька сюжетів, які пояснюються субтитрами двома мовами – німецькою та французькою. Аналізувати всі блоки у статті неможливо, але огляд декількох ключових моментів пояснить суть і новизну цього проекту.

На початку вистави на сцені хор і оркестр у білих костюмах. Виходить Нагано, теж у білому, йому виносять чашу, і він у буквальному сенсі умиває руки. Перша асоціація, яка одразу виникає – асоціація із Пилатом. Але можлива й думка про те, що до такої музики треба доторкатись чистими руками.

Під час першого номеру на стіні в якості субтитрів висвічується слово «error» (помилка). Чому? Які можуть бути версії? Навряд чи може йтися про якісь помилки у виконанні. Тож, мабуть, помилка в тому, про що розповідає твір. Ми звикли трактувати сюжет «Страстей за Матвієм» як жертву ягняти у традиційному біблійному сенсі. Кастеллуччі трактує цю жертву інакше: Ісус, на його погляд, зазнає насильства не лише від людей, а також з боку Творця. Він прощає Свого Батька: так, не лише нас, але і свого Сотворителя! Коментар до першого номеру вказує на те, що в традиційному розумінні сюжету є якийсь збій, що його треба полагодити.

Вельми травматичним є блок, в якому на сцену виходить монахиня. Їй 75 років, про що ми дізнаємось із субтитрів. Вона роздягнеться і лягає в саркофаг, зігнутий в колінах, її в ньому закривають, і залишають на 15 хвилин часу, поки в музиці Христа

приводять до першосвященника та розгортається сцена судилища. Ми намагаємось зрозуміти, чому монахиня роздягнена, до чого тут саркофаг, чому ллється піна з рота цього саркофагу. Аж тут з'являються нові субтитри: «Ця монахиня пішла з монастиря. Тепер вона атеїстка». Чому нам показують монахиню, що залишила Бога, коли ми дивимось постановку на біблійський сюжет? Чому ми бачимо її саме тоді, коли в музиці судять Ісуса? Тут відбувається перехід від інтерпретацій до більш-менш вільних асоціацій.

Ще один сценічний епізод: через всю сцену тягнуть боком автобус, і на екрані висвічується його «біографія»: цей автобус перевіз стільки-то людей, по такому маршруту, має такий-то кілометраж і так далі. Ось пройшов 21 рік його служби, і цей автобус вивели з роботи. У цей час звучить арія сопрано про наближення кончини Ісуса. «Смерть» автобуса, який сам по собі неживий предмет, символізує нескінченність смерті. Тут символ цілком зрозумілий. Але як саме цей символ пов'язаний з відповідною музикою, кожен має вирішувати самостійно.

Завершення спектаклю також є одним з ключових епізодів. На авансцену, де до цього музикантів не було, виходить Євангеліст, який до речі, єдиний серед всіх музикантів має синій шарф і через те виділяється серед натовпу, бо саме йому довірили розповісти історію життя та жертвенної смерті Ісуса Христа (партію Євангеліста виконує видатний британський тенор Йєн Бострідж). Він приміряє на себе маску болю, що є копією його обличчя, але водночас схожа на «Крик» Мунка. По завершенню музики він чіпляє цю маску на вішалку і мовчки уходить. Візуальний контрапункт немов би продовжується, коли закінчується музика, але ми начебто чуємо в тиші цей німий крик.

Постановка Кастеллуччі та Нагано додає до музики Й.С. Баха, яка й без цього мала багато шарів сенсу, ще один: це асоціативний ряд, або сенси, які із залу винесе кожен глядач. Остаточний «монтаж» вистави відбувається у голові кожного слухача/глядача вже після закінчення. Він відбувається індивідуально, але загальне послання, яке Кастеллуччі надсилає усім, полягає в тому, що Страсті Христові – не лише один тиждень на рік перед Пасхою, вони мають відношення до того, що відбувається щодня в житті людей, в житті кожного християнина.

Висновки. Сучасній музичній культурі, на жаль, притаманна певна «втома від Баха»: зараз, як і в останні роки життя композитора,

багатьом слухачам його музика видається занадто складною, важкою та навіть нудною. Диригенти, виконавці, режисери, хореографи використовують максимум сучасних засобів для подолання цієї тенденції, для актуалізації музики композитора. «Візуальний контрапункт» Ромео Кастеллуччі – унікальний метод актуалізації «Страстей за Матвієм». Він полягає у створенні сценічного дійства, яке не зображує євангельський сюжет, а створює паралельні сюжети, цілком сучасні, але так чи інакше дотичні до того, що відбувається у лібретто твору. Якщо казати про план змісту, то розглянута постановка збагачує наше розуміння Христової жертви, водночас насичуючи новими сенсами музику Баха та лібрето Пікандера.

Крім того, є зміни, які помітні не скільки глядачу, скільки тим, котрі беруть участь у відтворенні цієї музики, а саме – новий композиційний план твору з більш крупними членуваннями, що полегшує сприйняття композиції. До того ж постановка Кастеллуччі, якщо порівнювати її з більш традиційною постановкою Селарса, значно полегшує роботу музикантів. Вони можуть зосередитись на виконанні своїх професійних обов'язків.

Перспективою дослідження презентованої теми може бути процес віднайдення, методом інтерв'ювання, найбільш специфічних особливостей художньо-образного змісту, ідейного сенсу в інтерпретації шедевр у Й.С. Баха від слухачько-глядацької аудиторії поціновувачів академічного музичного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Архипов Г., Архипова А. Черное зеркало Ромео Кастеллуччи : зритель на кушетке. Лекция. URL : <https://youtu.be/PW-iRE1ANQs> (дата звернення: 11.10.2022).
2. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 18.11.2022).
3. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків : Факт, 2020. 576 с.
4. Applegate, Celia. Bach in Berlin: National Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion. Ithaca, London : Cornell University Press, 2005. 304 p.
5. Braatz, Thomas. Early Performances of Bach's SMP. URL : <https://www.bach-cantatas.com/Articles/SMPDaten.htm> (дата звернення: 17.10.2022).
6. Golomb, Uri. Sellars Staging. URL : [https://www.bach-cantatas.com/Articles/Sellars\[Golomb\].htm](https://www.bach-cantatas.com/Articles/Sellars[Golomb].htm) (дата звернення: 17.09.2022).

7. Hoffman, William L. *Matthäus-Passion BWV 244. Early History (A Selective, Annotated Bibliography)*. URL : <https://www.bach-cantatas.com/Articles/SMP-Biblio-Hoffman.htm> (дата звернення: 10.11.2022).
8. Koopman, Ton. *Bach's Choir and Orchestra*. URL : [https://www.bach-cantatas.com/Articles/OVPP\[Koopman\].htm](https://www.bach-cantatas.com/Articles/OVPP[Koopman].htm) (дата звернення: 18.10.2022).
9. Papalexiou, E. *Romeo Castellucci or the Visionary of the non-Visual. The Great European Stage Directors*. London : 2018. Vol. 8. P. 87–117 & 204–212.
10. Papalexiou, E. *The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci. Utopia and Critical Thinking, Les Solitaires Intempestifs*. Tampere, 2012. P. 75–87.
11. Papalexiou, E. *The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and the Societas Raffaello Sanzio. Theatre as Voyeurism. The pleasures of Watching*. London, 2015. P. 50–68.

References:

1. Arhipov G., Arhipova A. *Chernoie zerkalo Romeo Kastelluchchi : zritel' na kushetke [Black mirror by Romeo Castellucci : viewer on the coach]*. Lecture. URL : <https://youtu.be/PW-iRE1ANQs> (accessed: 11.10.2022) [in Russian].
2. Moskalenko V.G. (2013). *Lekcii z muzichnoï interpretacii [Lectures on music interpretation]*. Kiyv, 134. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (accessed: 18.11.2022) [in Ukrainian].
3. Nikolaevs'ka Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus v muzichnomu mistectvi XX – pochatku XXI stolit' [Homo Interpretatus in musical art of XX – beginning of XXI centuries]*. Kharkiv : Fakt, 576 [in Ukrainian].
4. Applegate, Celia. (2005). *Bach in Berlin: National Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca, London : Cornell University Press, 304 [in English].
5. Braatz, Thomas. *Early Performances of Bach's SMP*. URL : <https://www.bach-cantatas.com/Articles/SMPDaten.htm> (accessed: 17.10.2022) [in English].
6. Golomb, Uri. *Sellars Staging*. URL : [https://www.bach-cantatas.com/Articles/Sellars\[Golomb\].htm](https://www.bach-cantatas.com/Articles/Sellars[Golomb].htm) (accessed: 17.09.2022).
7. Hoffman, William L. *Matthäus-Passion BWV 244. Early History (A Selective, Annotated Bibliography)*. URL : <https://www.bach-cantatas.com/Articles/SMP-Biblio-Hoffman.htm> (accessed: 10.11.2022).
8. Koopman, Ton. *Bach's Choir and Orchestra*. URL : [https://www.bach-cantatas.com/Articles/OVPP\[Koopman\].htm](https://www.bach-cantatas.com/Articles/OVPP[Koopman].htm) (accessed: 18.10.2022).
9. Papalexiou, E. (2018). *Romeo Castellucci or the Visionary of the non-Visual. The Great European Stage Directors*. London, 8, 87–117 & 204–212 [in English].
10. Papalexiou, E. (2012). *The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci. Utopia and Critical Thinking, Les Solitaires Intempestifs*. Tampere, 75–87 [in English].

11. Papalexiou, E. (2015). The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and the Societas Raffaello Sanzio. Theatre as Voyeurism. The pleasures of Watching. London, 50–68 [in English].

UDC 780.641:78.036
DOI 10.33287/222246

Яковенко Маргарита Ігорівна,
аспірантка, викладач
кафедри дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (093) 971 - 80 - 23
e-mail: daisymargo05@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3221-3268>

НАСЛІДУВАННЯ ТРАДИЦІЙ ФРАНЦУЗЬКОГО ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА У ПЕДАГОГІЧНИХ НАСТАНОВАХ ВИДАТНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ФЛЕЙТИСТІВ ХХ ст. В. КІНКЕЙДА ТА Ю. БЕЙКЕРА

Мета статті. У запропонованому дослідженні з'ясовуються питання сутності педагогічних впливів на розвиток американського флейтового мистецтва й формування американської флейтової школи у персоналіях В. Кінкейда та Ю. Бейкера – блискучих музикантів і досвідчених педагогів, у творчості яких були успадковані традиції французької флейтової школи з притаманним для неї особливим ставленням до звуку, до пластики звуковедення і звукового нюансування. **Методологія** наукової розвідки базується на комплексному поєднанні методів: аналітико-концептуальний, історико-біографічний, музично-теоретичний, синтезуючо-осмислювальний. Теоретичну базу роботи склали наукові праці, проблематика яких пов'язана з дослідженням феномену становлення і розвитку духового виконавського мистецтва. **Наукова новизна.** Розкрито значення феномену педагогічних пріоритетів і методики навчання мистецтву гри на флейті в контексті процесів формування американської флейтової школи ХХ століття у персоніфікованому ключі (В. Кінкейд, Ю. Бейкер). **Висновки.** Встановлено, що Ю. Бейкер продовжив справу В. Кінкейда, свого вчителя, який сформував власну

методику навчання гри на флейті, на основі французької виконавської традиції (Ж. Баррер). Методика В. Кінкейда, збагачена і розвинена досвідом Ю. Бейкера, акумулювала виконавські та педагогічні традиції французької флейтової школи й лягла в основу становлення і розвитку американської флейтової школи та виконавства другої половини ХХ століття.

Ключові слова: флейта, флейтова школа, флейтове виконавське мистецтво, педагогіка, французькі виконавські традиції, звук, методика викладання.

Yakovenko Margarita, postgraduate and teacher at the Department of Wind Wood Instruments in Ukrainian National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky

Imitation of the traditions of French flute performance in the pedagogical instructions of outstanding American flutists 20th century by W. Kincaid and J. Baker

The purpose of this scientific study. The proposed research elucidates the essence of pedagogical influences on the development of American flute art and the formation of the American flute school in the personalities of W. Kincaid and J. Baker – brilliant musicians and experienced teachers, whose work inherited the traditions of the French flute school with its inherent special attitude to sound, to the plasticity of sound management and sound nuances. **The methodology** of scientific intelligence is based on a complex combination of methods: analytical and conceptual, historical-biographical, musical-theoretical, synthesizing and interpreting. The theoretical basis of the work was made up of scientific works, the issues of which are related to the study of the phenomenon of the formation and development of wind performance art. **Scientific novelty.** The meaning of the phenomenon of pedagogical priorities and methods of teaching the art of playing the flute in the context of the processes of formation of the American flute school of the 20th century in a personological way is revealed (W. Kincaid, J. Baker). **Conclusions.** It is emphasized that J. Baker continued the work of W. Kincaid, his teacher, who formed his own method of learning to play the flute, based on the French performing tradition (J. Barrer). The methodology of W. Kincaid, enriched and developed by the experience of J. Baker, accumulated the performing and pedagogical traditions of the French flute school and formed the basis of the formation and development of the American flute school and performance of the second half of the 20th century.

The key words: flute, flute school, flute performing art, pedagogy, French performing traditions, sound, teaching method.

Постановка проблеми. В. Кінкейд і Ю. Бейкер – видатні флейтисти ХХ століття, фундатори американської флейтової школи, які сформували методикау навчання гри на флейті, основні положення якої стали предметом даної дослідницької розвідки. Методика навчання гри на флейті, В. Кінкейда і Ю. Бейкера була розроблена на основі французької виконавської традиції (Ж. Баррер) і особистісного виконавського та педагогічного досвіду музикантів. Ініціатива видатних педагогів полягала в тому, щоб розвинути у студента професійні основи якісного звуку, інтонаційно артикульованого та емоційно наповненого. Важливим педагогічним завданням було поєднання свободи артистичної індивідуальності з повагою до тексту твору і розуміння намірів композитора, зверталась особлива увага на засоби музичної виразності, на технічні виконавські прийоми, що відкривало студентам нові змістові пласти творів, нові форми, їх жанрову та стильову природу. Саме такі складові професійної музично-виконавської майстерності потребують особливої наукової уваги від сучасних вчених та усталюють, безумовно, **актуальність** пропонованого дослідження.

Аналіз сучасних публікацій. Теоретичною основою дослідження стали роботи В.М. Апатського, В.В. Березіна, В.А. Захарової, В.П. Качмарчика, С. Левіна, Ю. Усова та ін., в яких висвітлюються питання розвитку флейтового мистецтва, розповідається про видатних флейтистів-виконавців. Вибір теми та визначення кола питань зумовлені явним протиріччям інтенсивного розвитку флейтової культури в останні три сторіччя й надзвичайно недостатньою інформацією про це явище у вітчизняному музикознавстві. У праці Ю. Усова «Історія закордонного виконавства на духових інструментах», представлений аналіз національних шкіл: французької, німецької, російської, чеської, американської, угорської та ін., що формувалися у різний час. Зокрема, наголошено, що перша у Європі вища професійна музична установа – Паризька Консерваторія, була відкрита у 1795 р., і спочатку була орієнтована на підготовку музикантів-духовиків. Монографія С. Левіна «Духові інструменти в історії музичної культури» – єдине дослідження, що містить великі інструментознавчі відомості. В. Березін написав статтю про видатного

музиканта та засновника класичної школи гри на флейті Поля Таффанеля «Великий французький флейтист у дзеркалі часу».

Дотичні до теми дослідження навчально-методичні посібники – Д. Грехема (David Graham), С. Рагузи (Sandra Ragusa), Н. Тофа (Nancy Toff), Дж. Крела (John Krell), У. Блейкмана (Edward Blakeman).

На жаль, ґрунтовне теоретичне осмислення виконавської та педагогічної діяльності видатних американських флейтистів В. Кінкейда та Ю. Бейкера у наукових працях відсутнє.

Мета статті – з'ясувати питання сутності педагогічних впливів на розвиток американського флейтового мистецтва й формування американської флейтової школи у персоналіях В. Кінкейда та Ю. Бейкера – блискучих музикантів і досвідчених педагогів, в творчості яких були успадковані традиції французької флейтової школи з притаманним для неї особливим ставленням до звуку, до пластики звуковедення і звукового нюансування.

Об'єктом дослідження є американська флейтова школа, а **предметом** – персоналії американської флейтової школи, а саме – В. Кінкейд та Ю. Бейкер, їх педагогічні впливи на формування майстерності флейтового виконавства в контексті наслідування традицій французької флейтової школи.

Основний матеріал. Актуалізація флейти тісно пов'язана з такими процесами, як: удосконалення конструкції інструмента та появою виконавських, педагогічних шкіл. Поперечна флейта почала набувати популярності як концертний інструмент у XVIII столітті, хоча на той момент конструкція була недосконалою, що впливало на чистоту інтонації і рівномірність сили звуку в різних октавах. Процес удосконалення інструментів, а саме: додавання нових клапанів, розширення каналу ствола відбувався протягом тривалого часу завдяки флейтистам європейських країн (Й. Кванц, П. Флоріо, Д. Тессіт, І. Тромліц, П. Петерсон). Додаткові клапани дозволили видобувати півтони, полегшити техніку гри, можливими стали хроматичні пасажі. Вже у XIX ст. завдяки Т. Бьому, який зробив найбільший внесок в удосконалення конструкції, флейта перетворилася на віртуозний хроматичний інструмент, який блиском та легкістю перевершує інші духові інструменти. Тривалий розвиток і покращення можливостей інструмента пов'язані із загальним розвитком виконавської майстерності, ростом вимог композиторів до духових інструментів, розширенням репертуару.

Поруч з удосконаленням конструкції інструмента, з історичним плином часу, набувало розвитку і виконавське мистецтво гри на флейті. З середини XVIII століття поперечна флейта міцно увійшла до складу симфонічних оркестрів, а також стала модним й одним з найулюблених інструментів у домашньому музикуванні. Флейта стала надзвичайно популярною в салонному середовищі, адже її звуки гармонійно вписувались в просторово-акустичні та естетичні запити атмосфери музичного салону, що властиве самій природі дерев'яних духових інструментів.

На початку XIX столітті почали формуватися європейські виконавські та педагогічні школи. Однією із причин цього процесу вважається поява консерваторій у великих містах Європи (першою виникла Паризька консерваторія в 1795 р.). Флейтове мистецтво Франції займає провідне місце у світі, оскільки воно формувалося і розвивалося не менше трьох століть. Протягом тривалого часу французькі музиканти продовжували удосконалювати інструменти, композитори збагачували флейтовий репертуар, викладачі створювали власні методики, які стали фундаментом для формування національної флейтової школи.

Гра французьких флейтистів відома своєрідною манерою відтворення і ведення звуку, при якій атака дуже визначена, і в той же час легка і прозора, завдяки чому звук набуває краси, м'якості і теплоти тону. Французьку манеру виконання відрізняє і проникливе *vibrato*, у якому немає штучності, навмисності, і яке природно і органічно поєднується з усіма компонентами звуку флейти, адже *vibrato* не відокремлюється від самого звуку, а знаходиться в його тембрі, в глибині мелодійних і віртуозних побудов [6, 155].

Серед виконавців французької традиції гри на флейті у XIX столітті неперевершеною є слава К.П. Таффанеля: своїм талантом він заслужив ім'я «Короля флейти» ще за життя. На стику XIX – XX століть «виблискували» А. Еннебен, Л. Флері, Ж. Баррер, Р. Леруа, Ф. Гобер. Твори для флейти французьких композиторів кінця XIX – XX ст. є найбільшою частиною світового флейтового репертуару (К. Дебюссі, А. Онеггер, Г. Форте, С. Шамінад та ін.). Відомо, наприклад, що флейта була улюбленим інструментом К. Дебюссі, звуки флейти у нього колоритні та яскраві, проникливі й поетичні, схвильовані і збентежені, сповнені емоційної напруги. XX століття відоме майстерними і своєрідними виконавцями: М. Моїз,

Л. Ляфлеранс, Г. Грюнель, Ж.-П. Рампаль, М. Лар'є, К. Ларде, М. Дебо, А. Дабонкур, Р. Корте, А. Жоне, Р. Бурден, П. Сеше, А. Адор'ян, Ф. Шату, П. Галуа, Ж. Летрокер, які були серйозними інтерпретаторами творів старовинної і сучасної музики [3, 7].

Витоки американської флейтової школи тісно пов'язані з французькими музикантами. Ключовими особистостями, які залишили слід в історії флейтового мистецтва, є Ж. Баррер (*Georges Barrere*) – представник французької традиції, випускник Паризької консерваторії – та його послідовники: В. Кінкейд і Ю. Бейкер. Саме з Ж. Баррера почався процес активного розвитку флейтового мистецтва в США.

Розглядаючи процес формування американського флейтового мистецтва та флейтової педагогіки ХХ століття необхідно вказати на те, що вже на ранніх етапах його становлення інтенсивно розвивається сольне, ансамблеве та оркестрове виконавство на флейті, що сприяло широкій популяризації інструмента. Слід зазначити також, що американська флейтова школа вже на початковому етапі формувалась на принциповій позиції узагальнення досвіду попередників, цілеспрямованого вивчення та його засвоєння. Ті ж самі риси характерні флейтовій педагогіці, процес становлення якої відбувався на глибинних традиціях музикантів різних поколінь, котрі постійно розвивались та оновлювались.

Наслідуючи французькі традиції виконавства на флейті, розвивалась виконавська і педагогічна творчість видатних американських флейтистів В. Кінкейда і Ю. Бейкера. Окреслимо основні положення їхньої методики викладання гри на флейті.

В. Кінкейд (*William Kincaid; 1895 – 1967 pp.*), учень Ж. Баррера, вважав, що звуковидобування починається з діафрагми. Він схилився до тієї думки, яку власне й пропонував своїм учням, що діафрагма являє собою основу опори, яка у свою чергу є джерелом звуку, в той час як губи лише формують струмінь повітря. На думку флейтиста, якість звуку безпосередньо пов'язана із таким поняттям, як резонанс. Слово «резонанс» походить від французького *resonance* – звучати, відгукуватися. Ротова порожнина відіграє важливу роль в динаміці гри музиканта-духовика. Для досягнення голосного звучання, вона має розширитися, в цей час стінки ротового резонатора стають більш пружними. Для отримання тихого звучання, ротовий резонатор прикривається, а стінки стають більш м'якими. В. Кінкейд завжди

радив своїм учням досліджувати резонуючі порожнини та пам'ятати, що тіло кожного з них є джерелом звуку.

Говорячи про амбушур, В. Кінкейд вважав, що флейтист повинен формувати повітряний стовп, використовуючи мускулатуру губ та створюючи таким чином опір. При цьому, щоки треба розслабити і зробити гладкою внутрішню частину губ. Він завжди вчив своїх учнів працювати над звуком, слідкувати за тим, щоб його не затискати та не форсувати. Основним артикуляційним та виконавським засобом є язик, який складається з кінчика, середньої та задньої частин (спинки). У зв'язку з цим, існують різні способи артикуляції відповідно до розташування та використання кожної із цих складових. Атака проводиться шляхом вимовляння складів, серед яких найпоширенішими є: *тю, тьо, ті, ту, та*, а також *дю, дьо, ді, ду, да*, для більш м'якої атаки. Задля досягнення чіткої атаки та максимально сфокусованого попадання струменю повітря до отвору інструмента, В. Кінкейд радив умовно ділити отвір навпіл та фокусувати струмінь повітря в цій уявній точці. В. Кінкейд вважав, що якісний звук на флейті має відповідати стилю, періоду та характеру музики, яка виконується. Він наполягав на тому, щоб студенти шукали звук, який буде максимально сконцентрований, але при цьому не буде втрачати гнучкості задля контролювання та управління ним. Звук має бути сформований зі значною кількістю обертонів, які збільшують та підсилюють глибину та колір звуку та впливають на його інтенсивність.

В. Кінкейд у своїй педагогічній діяльності велику увагу приділяв саме звуку, ніж іншим складовим виконавської техніки, вважаючи його досить складним явищем, що здатне піддаватися змінам та якому характерна варіативність, різнобарвність. Флейтист повинен вміти працювати зі звуком, змінюючи та впливаючи на тембр, барви звуку, передаючи різні емоції. Так, В. Кінкейд вчив своїх студентів вміти використовувати як швидке, так і більш повільне *vibrato*, оскільки кожний твір відрізняється за стилем, епохою, змістом. Тому даний процес потребує більш широкого бачення музичної драматургії твору та вміння використовувати музикантом прийому *vibrato* в різних варіаціях. Це сприяло розширенню можливостей студентів-флейтистів з точки зору виконавської гнучкості та раціонального використання засобів музичної виразності.

Говорячи про артикуляцію, варто зазначити, що в даному процесі В. Кінкейд стверджував, що важливою є робота язика та пальців духовика, які повинні урегульовано взаємодіяти, саме тому флейтист мусить володіти гарною технікою пальців. У грі складних технічних місць В. Кінкейд радив уникати складних рухів у роботі пальців та не використовувати складних аплікатур, а навпаки замінити їх більш простими елементами, наприклад треллю або тремоло. Він казав: «Уважні повторення – ключ до майстерності». Також рекомендував не нехтувати альтернативними та гармонічними аплікатурами у складних місцях [8, 25].

У педагогічній концепції В. Кінкейда наголошується, що музична лінія складається з музичних ідей або фраз. Кожна фраза має свій напрям, крайню точку або висоту, які безпосередньо залежать від гармонії і ритму. Музична лінія повинна бути постійно в русі для того, щоб музика не стояла на одному місці та було досягнуто смислової кульмінаційної точки. Фразування взаємопов'язане із структурним поділом музичної форми. І визначається логікою музичної думки. Фраза, на думку В. Кінкейда, не повинна містити в собі двох нот однієї тривалості, однакових по об'єму або акценту, оскільки, якщо дві ноти будуть виконані однаково, то рух у фразі припиняється. І навпаки, коли нота сприймається з особливою увагою, мелодична лінія досягає цілісної форми та енергії. Музикант, який розуміє важливість правильної побудови фраз швидше досягне цілісності у виконанні твору. В. Кінкейд вважав, що флейтист повинен будувати фрази, використовуючи, так би мовити, візуальні дужки, які будуть сприяти тяжінню мелодії до сильної долі, при чому звук першої долі, до якої тяжіє мелодія, буде закінченням фрази. Тобто, умовно кажучи, мелодія не повинна зупинятися, перериватися. Таким чином досягається цілісність форми, безупинний рух та можливість показу майстерного виконання музичного тексту.

Важливим фактором якісного виконання на флейті є усвідомлення того, що музика повинна дихати. На рахунок цього, В. Кінкейд радить флейтистам планувати дихання відносно побудови музичної лінії твору. Правильне дихання впливає на якість звуку виконавця. Навчившись раціонально використовувати та розподіляти дихання, флейтист здатний уникнути або приховати певні розриви музичної лінії. В. Кінкейд дотримувався тієї думки, що дихання безпосередньо пов'язане із фразуванням.

Щодо динаміки, на думку В. Кінкейда, вона є відносною. Головною метою виконавця в даному питанні є пошук контрасту в нюансах: рівень *ff* пов'язаний із делікатністю *pp*. Тільки завдяки власному досвіду та порадам інших музикантів флейтист почне розуміти, що в динаміці важливим є принцип перебільшення, завдяки якому можна досягти балансу у звуці та навчитися заповнювати простір аудиторії потрібною кількістю звуку.

Ю. Бейкер (*Julius Baker*; 1915 – 2003 рр.) був учнем В. Кінкейда і спадкоємцем традицій французької школи гри на флейті. Основними акцентами викладання Ю. Бейкера були звук і техніка гри на флейті, чому він приділяв більшість уваги. Також він заохочував своїх учнів вивчати всі жанри в музиці, їх особливості, для того, щоб вміти максимально заглиблюватись в суть того чи іншого виконуваного твору. Як педагог і виконавець, Ю. Бейкер прекрасно знав і розумів різні виконавські проблеми, і знаходив педагогічні способи, щоб вплинути на підтримку в учня якості власної гри та збереження виконавської техніки на стабільно високому рівні. Тому одним з важливих педагогічних завдань у класі флейти Ю. Бейкера полягало у поєднанні свободи артистичної індивідуальності з повагою до тексту твору і розуміння намірів композитора. Ю. Бейкер, відкриваючи студентам нові змістові пласти творів, нові форми, їх жанрову і стильову природу, звертав особливу увагу на засоби музичної виразності, на технічні виконавські прийоми.

Учениця Ю. Бейкера – Дж. Бакстрессер (*Jeanne Baxtresser*), згадуючи свого викладача, говорила, що він завжди заохочував її бути кращою, бути першим флейтистом в оркестрі та завжди підтримувати авторитет професійного виконавця. Дж. Бакстрессер розповідала, що Бейкер був нетиповим викладачем. Він був «видатним майстром», студенти якого мали знати, як ставати найкращими [7]. Ю. Бейкер був особливо талановитим, дозволяв студентам бачити своїми очима роботу вчителя, демонструючи гру на флейті. Він бажав, щоб його учні досягли ще більших результатів та стали незалежними музикантами й викладачами. Під поняттям «незалежний музикант» Дж. Бакстрессер розуміє такий процес: почути – обробити – відтворити. Тобто, музикант повинен слухати гру іншого виконавця, аналізувати, що у нього більш краще виходить, а потім застосовувати ці прийоми у своїй практиці. Таким чином, почута й відтворена інформація стане власним досягненням [7].

Навчальна програма Ю. Бейкера була сформована виключно індивідуально, враховуючи рівень та можливості студента та його уподобання, оскільки виконувана музика повинна бути цікавою для молодого флейтиста. Обов'язковою частиною уроку була гра етюдів. Ю. Бейкер сформував певну систему навичок, яким повинен володіти студент: ритм, техніка та чиста інтонація. Завдяки прискіпливості Ю. Бейкера, його учні не могли собі дозволити грати фальшиво або недостатньо ритмічно, що, безумовно, підвищувало їх професійність. Якщо говорити більш детально, для Ю. Бейкера на першому місці була інтонація. Він сам казав наступне: «Для мене не важлива ваша техніка. Для мене не важливо, наскільки голосно ви можете грати, наскільки прекрасний звук. Якщо це не стройно, це погано» [7]. Так само, як В. Кінкейд, Ю. Бейкер приділяв велику увагу звуку, говорячи, що звук потрібно фокусувати, а ні в якому випадку не форсувати. Ю. Бейкер використовував слово «крутитися» щодо руху та напряму звуку. Це означає, що звук потрібно змушувати закручуватися, щоб його насиченість збільшувалась та він постійно був направлений вперед, не гальмуючи рух.

Дж. Ханер, флейтистка Філадельфійського симфонічного оркестру та викладач Інституту музики Кертеса, стверджувала, що головним завданням Ю. Бейкера у роботі із учнями було навчити їх розуміти необхідність постійних занять на інструменті та наявності чіткого регламенту, власної організованості. Вона висловила: «Коли я ще була студенткою, він ніколи не говорив зі мною грубо. Але я чітко пам'ятаю, як я засмучувалась, коли не підготувалася до уроку. Це було великим стимулом для мене. Він був моїм кумиром» [15, 109].

Такий щирий відгук про Ю. Бейкера говорить про те, що він був мудрим викладачем. Своєю поведінкою він не принижував учнів, а ставився до них з повагою. Він був впевнений, що всі його студенти талановиті, що допомогло Ю. Бейкеру побудувати дружні відносини із студентами та заслугувати авторитет. Ю. Бейкер як педагог давав відчутти студенту свою самостійність і відповідальність, залишаючись завжди вимогливим і допомагаючи кожному з пошуком мотивації, натхнення, якісної інформації.

Ю. Бейкер був людиною деталей. Він сам озвучив одну річ, яка, на його думку, стала ключем до його успіху: «Знаєте, у чому мій секрет? Я ніколи до дозволяю собі, щоб хоча б одна нота пройшла повз мене і я не знав би, що мені потрібно із нею зробити» [8, 30]. Це

свідчить про те, що Ю. Бейкер був прискіпливим у роботі та мав широке бачення виконавства на флейті, розглядаючи його, як різнопланову систему образів, явищ, перевтілень, деталей, жанрових особливостей. Він був блискучим музикантом, тому намагався показувати власноруч на флейті те, чого він вимагав від студентів. Ю. Бейкер володів такими рисами: легкий характер, дружнє ставлення до людей, прискіпливість у роботі, детальний аналіз речей та широке бачення дійсності, терпіння, завдяки яким йому вдалося побудувати міцні стосунки зі своїми колегами та студентами.

Широта бачення Ю. Бейкера полягала у тому, що Ю. Бейкер безупинно намагався дізнатися щось нове про техніку гри на флейті, манеру виконання, розуміння музики та у зв'язку із цим, досліджував гру виконавців на інших інструментах – струнників, вокалістів, аналізуючи, як ті чи інші прийоми гри можна застосувати для себе. Він завжди говорив про відомих вокалістів та струнників, особливо, коли була розмова про звук та vibrato. Ю. Бейкер зберігав багато записів колег-флейтистів. Він обожнював музику американських композиторів, таких як: Дж. Гершвін, К. Портер, І. Берлін.

Флейтист вів дуже активне концертне життя, виступаючи як сольо, так і в камерних складах та відомих оркестрах, завдяки чому він був постійно у чудовій виконавській формі та багато демонстрував на флейті своїм учням те, що хотів донести.

Висновки. Проаналізувавши основні положення методики навчання гри на флейті В. Кінкейда та Ю. Бейкера, знайдені ними технологічні прийоми виконавства, можемо зробити висновок, що дослідження методики навчання В. Кінкейда та Ю. Бейкера допомагає глибше зрозуміти сутність майстерності гри на інструменті, прийоми володіння засобами музичної виразності, а також бачити можливості флейти у більш широкому концептуальному розумінні.

Основною ініціативою педагогів-флейтистів було те, щоб закласти в студента і розвинути професійні основи якісного звуку, інтонаційно артикульованого та емоційно наповненого. Їхня методика, в якій обстоювалась пріоритетна увага до звуку, була спрямована на формування у студентів навичок професійної гри – це ритм, техніка та чиста інтонація. У технологічних засадах формування звуку на флейті було знайдено тісний зв'язок із вокальним способом звуковидобування. Даному принципу у техніці гри слідували два видатних флейтиста – В. Кінкейд та Ю. Бейкер – знакові особистості

для американського флейтового виконавства ХХ століття, фундатори американської школи гри на флейті. І сучасна школа, яка сьогодні існує в США, була сформована протягом багатьох років завдяки їхній відданій праці – виконавській і педагогічній, а також завдячуючи різним поколінням музикантів, які сумлінно вивчали свій інструмент, занурювались повністю у творчий процес, застосовували почуті знання у власній практиці, захоплювались своїми викладачами, відданими послідовниками французьких традицій флейтового виконавства.

Таким чином, становлення флейтової школи США відбувалося шляхом поєднання декількох тенденцій: наслідування французької традиції та завдяки індивідуальному творчому досвіду видатних виконавців і педагогів В. Кінкейда та Ю. Бейкера, які створили методику викладання, що стала основою розвитку американської флейтової виконавської культури та яка отримала широке визнання і означилась однією з найавторитетніших у світі.

Перспективи дослідження. Флейтове мистецтво ХХ століття заслуговує на подальше вивчення, шляхом ознайомлення з надбаннями інших особистостей, які стали учасниками стрімкого розвитку флейтового академічного виконавства, а саме – дослідженню питання формування сучасної світової флейтової школи на фундаменті різноманітних національних традицій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства. Киев : «Задруга», 2006. 432 с.
2. Березин В.В. Великий французский флейтист в зеркале времени. *Старинная музыка*, 2005. № 1–2. С. 27–28.
3. Захарова В.А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: автореф. дис. ... кан. искусств. Санкт-Петербург, 2008. 17 с.
4. Качмарчик В.П. Артикуляционная фонетика во флейтовом исполнительстве XVI – XVIII вв. *Музичне мистецтво*. Д.: ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва, 2012. Вип. 12. С. 181–191.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 190 с.
6. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975. 182 с.
7. Baxtresser, Jeanne. Interview by author. Tape recording. Pittsburgh, PA, May 2013.
8. Krell, John C. Kincaidiana: A Flute Player's Notebook. Santa Clarita: The National Flute Association 1973. 126 p.

9. Cecil-Sturman, Ann. „Julius Baker Remembered” The Flutist Quarterly (Spring 2004). P. 28–43.
10. Fair, Demetra Baferos. „Flutists’ Family Tree: In Search of the American Flute School.” DMA diss., The Ohio State University, 2004. 929 p.
11. Graham D. M. Jeanne Baxtresser`s American Flute Heritage: A History of Tradition and Excellence, 2013. 88 p.
12. John C. Krell, „William Kincaid – Master Musician”. Flute Talk (May 1983). P. 2.
13. Lois Bliss Herbine. William Kincaid and Marcel Tabuteau: A Legendary Collaboration, The Flutist Quarterly (Winter 2006). P. 46–51.
14. Powell A. The Flute / Powell A. Yale University Press, 2003. 347 p.
15. Ragusa, Sandra. Julius Baker – A Tribute. New York: Oxf. Rec. Com., 2004. 171p.

References:

1. Apatskiy, V.N. (2006). Fundamentals of the theory and methods of spiritual musical performance art. Kiev: „Zadruga” [in Ukrainian].
2. Berezin, V.V. (2005). The great French flutist in the mirror of time. *Starinnaya muzyka*, 1–2, 27–28 [in Russian].
3. Zaharova, V.A. (2008). Flute culture of France: genesis, paths and patterns of development: Extended abstract of candidate’s thesis. Sankt-Peterburg [in Russian].
4. Kachmarchik, V.P. (2012). Articulatory phonetics in flute performance of the 16th–18th centuries. *Muzichne mistetstvo*. D.: DSMA named after S.S. Prokof'ev [in Ukrainian].
5. Levin, C. (1983). Wind instruments in the history of musical culture. M.: Muzyka [in Russian].
6. Usov, Yu. (1975). History of foreign performance on wind instruments. M.: Muzyka [in Russian].
7. Baxtresser, Jeanne. (2013). Interview by author. Tape recording. Pittsburgh, PA [in English].
8. Krell, John C. (1973). Kincaidiana: A Flute Player’s Notebook. Santa Clarita: The National Flute Association [in English].
9. Cecil-Sturman, Ann. (2004). „Julius Baker Remembered”. The Flutist Quarterly [in English].
10. Fair, Demetra Baferos. (2004). „Flutists’ Family Tree: In Search of the American Flute School”. Extended abstract of candidate’s thesis, The Ohio State University [in English].
11. Graham, D.M. (2013). Jeanne Baxtresser`s American Flute Heritage: A History of Tradition and Excellence [in English].
12. John, C. Krell, (1983). „William Kincaid – Master Musician” Flute Talk, 1–2 [in English].
13. Lois Bliss Herbine, (2006). William Kincaid and Marcel Tabuteau: A Legendary Collaboration, The Flutist Quarterly, 46–51 [in English].
14. Powell, A. (2003). The Flute. Yale University Press, 347 [in English].
15. Ragusa, Sandra. (2004). Julius Baker – A Tribute. New York: Oxford Recording Company [in English].

Лебедь Володимир Олександрович,
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 158 - 67 - 33
e-mail: lebedvolodymyr92@g-mail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2162-9759>

ТВОРИ ДЛЯ САКСОФОНА У СУПРОВОДІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ДНІПРОВСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ

Метою статті є узагальнення результатів діяльності представників дніпровської академічної саксофонної школи, від часу її зародження й до сьогодення, саме в аспекті застосування та впливу на неї репертуару для саксофона з духовим оркестром. **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 результатів діяльності дніпровської школи академічного саксофона, у призмі застосування творів для саксофона з духовим оркестром, в якості педагогічного репертуару. Також означено роль використання означеного репертуарного пласта в аспекті впливу на формування культури духового оркестрового виконавства Дніпропетровщини. Застосовування історичної ретроспективи, як одного з показників регіонального культурно-інформаційного поля, а також висвітлення педагогічної діяльності І.О. Грузина та його послідовників, – стануть у нагоді для заповнення певних прогалів не тільки в регіональному, а й у національному музикознавстві у сфері виконавства на академічних духових інструментах. **Висновки.** Проведена розвідка дає підстави стверджувати, що дніпровська саксофонна школа є потужним та важливим осередком в українському музичному просторі. Результати педагогічної діяльності викладачів Дніпропетровського музичного коледжу, а згодом академії музики ім. М. Глінки, мають великий педагогічний успіх. Проведена розвідка окреслює яскраві паралелі між

впровадженням у педагогічний репертуар творів для саксофона з духовим оркестром та високими творчими досягненнями тих студентів, навчальна траєкторія яких була в межах означеного репертуару. Встановлено, що художньо довершені зразки творів для саксофона у супроводі духового оркестру насичені багатьма різноманітними засобами художньої виразності.

Ключові слова: саксофонна школа, духовий оркестр, педагогічний репертуар, саксофон, культура, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки.

Lebed Volodymyr, postgraduate of the department History and Theory music in M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Works for saxophone accompanied by a brass band as a factor in the development of the Dnipro saxophone school

The purpose of this article is to publicize the results of the activities of the saxophone school in Dnipro from the time of its inception to the present, precisely in terms of the application and influence on it of the repertoire for saxophone and wind orchestra. The presented scientific research **methods** are based on the theoretical and practical foundations of musical source studies, on the principles of historicism and the systematic comparative approach, which are the basic foundations of the theory of knowledge. **The scientific novelty** of the article consists in identifying, characterizing and publicizing the results of the Dnipro school of academic saxophone in the prism of the use of works for saxophone and a wind orchestra as a pedagogical repertoire. And also the role of the application of the specified repertoire layer in terms of influence on the formation of the culture of wind orchestral performance of the Dnipropetrovsk Region is defined. The use of historical retrospective as one of the indicators of the regional cultural and informational field, as well as the coverage of the pedagogical activities of I.O. Gruzin and his followers, will be useful for filling certain gaps not only in regional, but also in national musicology in the field of performance on wind instruments. **Conclusions.** The conducted research gives reasons to claim that the Dnipro saxophone school is a powerful and important center in the Ukrainian musical space. The results of the pedagogical activities of the teachers of the Dnipropetrovsk Music College and later the Academy of Music named after M. Glinky are very successful. The conducted investigation outlines bright parallels between the introduction into the pedagogical repertoire of works for saxophone

accompanied by a wind orchestra and the high creative achievements of those students whose educational trajectory was within the limits of the specified repertoire. It is shown that artistically perfected samples of works for saxophone accompanied by a wind orchestra are saturated with many different means of expression.

The key words: saxophone school, wind orchestra, pedagogical repertoire, saxophone, culture, Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka.

Постановка проблеми. Музична атмосфера великого промислового міста Дніпро є різноманітною та насиченою. У місті функціонують Академічний театр опери та балету, Академічний симфонічний оркестр Дніпропетровської обласної філармонії ім. Л.Б. Когана, оркестр Національного музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка, камерний оркестр Дніпровського будинку органної та камерної музики, Біг-бенд Дніпропетровської обласної філармонії ім. Л.Б. Когана та камерний оркестр «Пори року». Всі перераховані оркестри провадять з успіхом свою мистецьку діяльність. Але ж існує проблема відсутності професійного академічного духового оркестру, в якому б могли провадити свою подальшу творчу місію молоді музиканти, зокрема саксофоністи, студенти та випускники Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

За часи свого існування дніпровська саксофонна школа досягла значних творчих результатів та є потужною відправною точкою у професійній кар'єрі багатьох молодих саксофоністів. Проблема криється у тому, що ті навички академічного виконавства на саксофоні, котрі студенти здобувають впродовж навчання, на жаль, в м. Дніпро нікуди імплементувати та застосовувати після випуску із закладу вищої освіти, окрім, як, можливо, раз на рік зіграти епізодичне соло у складі симфонічного оркестру філармонії, та й то, якщо на те буде бажання диригента.

Відтак, констатуємо проблему розвитку академічного духового оркестрового виконавства у Дніпрі, в місті, влада якого останніми роками іменувала його «Культурною столицею». Зокрема, в цьому процесі важливою виступає роль дніпровської саксофонної школи та її здобутків.

Актуальність дослідження визначається тим, що саксофонна школа Дніпра, як один із потужних осередків академічного виконавського мистецтва, впливає на музичне культурне життя міста

та має не лише регіональне, а й загальнонаціональне значення. Пропонується дослідити розвиток дніпровської саксофонної школи у призмі застосування в педагогічній практиці академічних творів для саксофона у супроводі духового оркестру, як найбільш довершених зразків духового музично-виконавського мистецтва, й таких, котрі у подальшому стануть базою для формування різноманітного репертуару духового оркестру в м. Дніпро.

Огляд використаних джерел і літератури. Дослідженням тенденцій розвитку духового виконавського мистецтва присвячені праці В. Апатського [1; 2], М. Мимрика [9; 10], М. Крупей [6; 7], В. Громченка [3; 4], Л. Максименко [8] та ін. Видатний вітчизняний вчений В. Апатський у праці «Історія духового музично-виконавського мистецтва» розкриває загальні тенденції та передумови розвитку і становлення як західноєвропейського так і вітчизняного духового музично-виконавського мистецтва. Але у його роботі відсутні відомості про дніпровську саксофонну школу та її представників. М. Мимрик – відомий викладач та концертуючий саксофоніст, у своїх працях ретельно досліджує творчість відомого корифея української академічної музики В. Рунчака. Його дослідження цікаві з позиції подальшого розвитку саксофонного мистецтва, зокрема у напрямку репертуару для саксофона та духового оркестру, у призмі співпраці із вітчизняними композиторами. Корифей саксофонної педагогіки М. Крупей досліджував аспекти формування технічної майстерності саксофоніста. Дослідниця зі Львову Л. Максименко у своїй дисертації занурилась у з'ясування регіональних особливостей формування саксофонної школи в Україні, але на нашу думку, не досить ретельно відобразила роль саксофонного осередку Дніпра. В. Громченко у своїх статтях підсумовує результати декількох міжнародних фестивалів «Музика без меж», котрі мали вплив на становлення та розвиток саксофонного мистецтва дніпровського регіону. На жаль, висвітлення процесів розвитку дніпровської академічної саксофонної школи, в окресленні найбільш вагомих факторів її еволюціонування, ми не знаходимо.

Метою статті є узагальнення результатів діяльності представників дніпровської академічної саксофонної школи, від часу її зародження й до сьогодення, саме в аспекті застосування та впливу на неї репертуару для саксофона з духовим оркестром.

Об'єктом дослідження є дніпровська академічна саксофонна школа, а **предметом** – особливості процесу становлення й розвитку дніпровської саксофонної школи у призмі застосування репертуару для саксофона з духовим оркестром.

Основний матеріал. Історія професійного навчання гри на саксофоні у Дніпрі вже налічує більше 30 років. Основоположником дніпровської академічної саксофонної школи є відомий педагог, саксофоніст і диригент Ігор Олегович Грузин. Отримавши першу освіту як гобоїст у Львівській спеціалізованій музичній школі ім. С. Крушельницької та у Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського (клас професора Є.Р. Носирєва), Ігор Олегович увібрав найкращі стандарти й традиції гри на духових інструментах, які з успіхом втілює у власній педагогічній практиці.

Окрім І.О. Грузина, мистецтво гри на саксофоні у музичному коледжі та академії музики ім. М. Глінки у Дніпрі в різний час викладали такі педагоги як О.І. Гурін, С.О. Сичов, В.О. Рожков. З перелічених викладачів лише С. Сичов є саксофоністом за першим фахом. Він є випускником коледжу класу І.О. Грузина, він продовжив навчання у Франкфурті на Майні (Німеччина). О.І. Гурін за першим фахом фаготист, спочатку закінчив музичне училище у Дніпрі (клас викладача А. Абдулрагімова), а згодом Московську консерваторію ім. П.І. Чайковського. В.О. Рожков за першим фахом кларнетист. Він закінчив музичне училище у м. Кам'янському та Національну музичну академію України у м. Києві. Кожен з вище названих викладачів додав щось своє та здійснив вагомий внесок у розвиток академічного саксофонного виконавства м. Дніпра. Але ж левову частку зусиль, у розвиток та становлення Дніпровського осередку академічного саксофонного виконавства, здійснив саме Ігор Олегович Грузин.

У часи, коли в Дніпрі існувало лише музичне училище, багато випускників І.О. Грузина вступали до найкращих навчальних закладів України й зарубіжжя та з успіхом влаштовували свою музично-виконавську та педагогічну кар'єру. Дніпровську школу гри на саксофоні відрізняють такі аспекти як приділення уваги, в першу чергу, художньо-образній стороні музичного твору та підкорення технічної сторони виконання, насамперед, вимогам художніх завдань. З іншого боку, ця школа відрізняється ретельним ставленням до вивчення інструктивно-технічного матеріалу, де увага студента звертається до стабільного метро-ритмічного виконання, оскільки,

нагадаємо, що духові інструменти є, насамперед, ансамблево-оркестровими; тембровій рівності звучання інструмента тощо.

Вагому частку педагогічної діяльності І.О. Грузина займає квартет саксофоністів, як форма втілення та вивчення найрізноманітніших художньо-виконавських задач. На думку дослідниці Л. Максименко, І.О. Грузин: «систематично організовує майстер-класи видатних українських та зарубіжних виконавців на духових інструментах для студентів, цікавиться прогресивними світовими методиками саксофонного мистецтва, розвиває саксофонний квартетний жанр та виховує достойних представників нової генерації саксофоністів» [8, 178].

З поміж іншого, на нашу думку, важливим чинником у вдалості викладацьких результатів І.О. Грузина є вірний підбір педагогічного репертуару, частину якого завжди займали та останнім часом все більше займають, композиції написані для саксофона у супроводі оркестру, в тому числі саме академічного духового оркестру. Виконання твору із оркестром це неабиякий складний аспект виконавства, адже злагоджений та вдалиий виступ вимагає найвищого рівня вивченості твору та готовності підлаштовуватись і блискавично реагувати на гру оркестрового колективу.

Зокрема до педагогічного репертуару І.О. Грузина входять Концерт-каприччіо Г. Калінковича та Концерт М. Готліба. Ці твори є вже давно використовуваними у навчальному процесі. На сьогоднішній день педагогічний репертуар І.О. Грузина поповнився такими композиціями для саксофона у супроводі духового оркестру як П. Крестон – Концерт для альт-саксофона з оркестром, К. Грюндман – Концертино для альт-саксофона з оркестром, Фантазія К. Сміта, Дж. Уільямс – Ескападе (музика до фільму «Упіймай мене, якщо зможеш») в авторській редакції для альт-саксофона з оркестром, О. Калмель – Концерт «Манхеттен скайлайн» для альт-саксофона з оркестром, А. Рід – Балада для альт-саксофона з оркестром, Дж. Гудефін – Скерцо-фуріозо для дуету сопрано і тенор саксофонів.

Виконання творів для саксофона у супроводі духового оркестру вимагає наявності професійного духового оркестру, а також потребує, насамперед, бажання керівника оркестру виконувати такого роду твори. Останніми роками у Дніпрі склалися сприятливі умови для впровадження та виконання творів для саксофона у супроводі духового оркестру. Причиною цьому є багаторічна традиція участі

духового оркестру Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки у Міжнародному фестивалі музичного мистецтва «Музика без меж» та запрошення на фестиваль найкращих представників музично-виконавського мистецтва сьогодення, зокрема й саксофоністів світового рівня. Серед них Флоран Монфорт (Франція), Ася Фатєєва (Німеччина), Олександр Суяр (Франція).

Кожен із перелічених виконавців виконував із духовим оркестром академії музики ім. М. Глінки найкращі та найскладніші твори означеного жанру. В.В. Громченко зауважує про виконання Концерту П. Крестона саксофоністом Ф. Монфортом: «Значне превалювання дрібної віртуозної техніки у партії соліста суттєво активізувало емоційне насичення твору, водночас утверджуючи стали ансамблевисті музикантів оркестрового колективу» [4, 1].

Наголосимо, що деякі з композицій, були позначені прем'єрним виконанням в Україні, як то виконання концерту П. Крестона, концерту О. Калмеля «Манхеттен скайлайн», «Скерцо-фуріозо» Дж. Гудефіна, Коцертино К. Грюндмана. Означена плеяда виконавців є, переважно, представниками французької виконавської школи. Лише Ася Фатєєва, котра походить родом з України, на початку своєї музичної кар'єри, зазнала впливу школи видатної саксофоністки й викладача М. Шапошнікової. Підкреслимо, що французька саксофонна школа, яка є першоджерелом у галузі саксофонного мистецтва, постає першокласною та взірцевою, а отже, й можливість завдяки фестивалю доторкнутися, долучитися до вершин виконавського мистецтва, є неабияким подарунком для студентів і викладачів академії музики ім. М. Глінки, що, безумовно, якісно вплинуло на виконавську майстерність дніпровських саксофоністів.

Для прикладу зосередимось на трьох випускниках Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, а саме – Євгена Афанасенка, Сергія Банченка та Валерії Кібець (клас викладача І.О. Грузина). Всі вони є лауреатами численних Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, мають високі творчі досягнення. Є. Афанасенко по закінченні музичного училища ім. М. Глінки закінчив Київську національну музичну академію ім. П.І. Чайковського та ще під час навчання декілька років працював солістом оркестру «Радіо бенд» у місті Києві. Сергій Банченко багато років працював солістом у Біг-бенді Дніпропетровської обласної філармонії й наразі веде активну сольну дільність. Валерія Кібець має

у своєму творчому доробку виступ на Міжнародному фестивалі музичного мистецтва «Музика без меж». Валерія у супроводі духового оркестру академії під керівництвом І.О. Грузина вперше в Україні виконувала композицію «Скерцо-фуріозо» для дуету сопрано та тенор саксофонів, написану французьким композитором Дж. Гудефіном. В. Кібець виконувала партію сопрано-саксофона, а пару їй склав її чоловік В. Гаврильченко, також випускник І.О. Грузина.

Одним із факторів, котрі мали вагомий вплив на формування художнього та виконавського мислення означеної когорти саксофоністів, постала наявність в їх репертуарі композицій для саксофона у супроводі духового оркестру. Наприклад, всі названі виконавці мали у своєму репертуарі Концерт-каприччіо на тему Паганіні Г. Калінковича. Цей твір насичений епізодами, котрі вимагають бездоганного володіння мілкою віртуозною технікою, дуже гнучким та еластичним амбушюром, а також віртуозним поєднанням роботи дихання та резонаторів. Лише в такому випадку можливо переконливо передати палітру образів, закладену автором.

Окрім цього Валерія Кібець за час навчання виконувала Фантазію К.Т. Сміта, а також має в репертуарі Концерт «Манхеттен Скайлайн» О. Калмеля, котрий вона мала змогу готувати в якості ілюстратора перед виступом французького саксофоніста-віртуоза О. Суяра. Останній твір значно розширив палітру виразових засобів молоді саксофоністки, адже виконання твору передбачає підготовлену алеаторику, у вигляді імпровізації за допомогою сучасних звукових ефектів, за вибором саксофоніста. Всі виконавці, котрі виконують таку складну та довершену програму, оволодівають віртуозною пальцевою технікою, гнучким і витривалим амбушюром. У випадку із Фантазією К. Сміта саксофоністка Валерія Кібець значно розширила та зміцнила діапазон альтісімо, адже даний твір вимагає віртуозного володіння цим діапазоном.

Під час навчання у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки у репертуарі автора цієї статті також були присутні композиції з означеної репертуарної палітри, а саме – Концерт-каприччіо на тему Паганіні Г. Калінковича й Концерт П. Крестона. Ці два концерти можна поставити на найвищий щабель у царині репертуару академічного саксофоніста. До слова, Концерт-каприччіо Г. Калінковича був твором обов'язкової програми на шостому Міжнародному конкурсі саксофоністів ім. А. Сакса у м. Дінан

(Бельгія). Дані твори значно розширили художнє мислення і технічну майстерність, а також затвердили актуальні підходи й методики вивчення такого роду репертуару. В свою чергу, автор даної розвідки у власній педагогічній роботі в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки пропонував студентам свого класу композиції означеної репертуарної палітри. Зокрема, студентка Анастасія Кукуніна мала у своєму репертуарі такі твори для саксофона у супроводі духового оркестру як «Присвята Саксу» та Фантазія К. Сміта, які з поміж іншого спонукали її до ще більшого розвитку виконавської майстерності, саме розвитку гнучкості амбушюру й техніки виконання альтісімо. Фантазія К. Сміта педагогічно спрямована на оволодіння подвійної атаки.

Щодо проблеми відсутності професійного академічного духового оркестру в Дніпрі, то питання про його заснування вже давно постає у музичних та владних коридорах міста. Створення чи то на базі обласної філармонії, чи то, як окрему організацію, але всі ці роки це питання залишається на стадії розмов. Доброю традицією є наявність у великому місті духових оркестрів, котрі завдяки своїй більшій мобільності здатні опановувати більш різноманітні концертні локації. О. Кривуля у науковій статті щодо оркестрової культури в нашому місті зауважує наступне: «...літні садово-паркові оркестри були частиною побуту мешканців» [5, 59]. Тобто, у суспільстві є запит і попит на живу оркестрову духову музику.

Наразі на базі духового оркестру Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, завдяки роботі, в першу чергу керівників оркестрів Р.С. Литвиненко та І.О. Грузина, а також молодих викладачів А.А. Сагайдачної та Д.Г. Анастасяна, напрацьовано й підібрано дуже об'ємний і різноманітний репертуар. І в цьому аспекті, важливим є не тільки просто наявність репертуару для колективу, а існування саме оригінальних українських творів.

На теренах України успішно працюють багато композиторів. Зокрема важливою є постать В. Рунчака, у доробку якого вже присутня значна кількість творів для саксофона. Цей композитор вже давно співпрацює із представниками київської саксофонної школи – М. Мимриком та Ю. Василевичем, і добре знає специфіку інструмента. Михайло Мимрик зауважує, що «...твори В. Рунчака збагачуються глибоким інтертекстуальним змістом, завдяки застосуванню нетрадиційних та модифікованих виконавських засобів і прийомів гри

на саксофоні. Програмність кожного твору відображається в авторських текстових вставках та коментарях, які виступають чинниками утворення уявного інтерпретаційного образу» [9, 94].

Серед композиторів дніпропетровського регіону, активну творчу діяльність ведуть О. Кривуля, В. Мартинюк, О. Нежигай, Д. Демченко, Л. Бігеева та ін. Поки що, в останні роки, у творчості композиторів нашого краю, на жаль, відсутні твори для саксофона, за виключенням Фантазії для альт-саксофона і фортепіано Валентини Фалькової.

Висновки. Дніпровська саксофонна школа є потужним та важливим осередком в українському музичному просторі. Результати педагогічної діяльності викладачів Дніпропетровського музичного коледжу, а згодом академії музики ім. М. Глінки мають великий професійний успіх. Проведена розвідка окреслює яскраві паралелі між впровадженням у педагогічний репертуар творів для саксофона з духовим оркестром та високими творчими досягненнями тих студентів, навчальна траєкторія яких була у межах означеного репертуару. Встановлено, що художньо довершені зразки творів для саксофона у супроводі духового оркестру насичені багатьма різноманітними засобами художньої виразності. Вбачається доцільним і надалі провадити репертуарну політику таким чином, щоб у ній була присутня значна частина творів вказаного репертуарного доробку, адже наявність готового репертуару для духового оркестру стане вагомим чинником більш успішної діяльності майбутніх духових оркестрів, організація яких є запитуваною у суспільстві.

Перспективи дослідження. Подальша дослідницька робота буде пов'язана із практичним впровадженням творів для саксофона у супроводі духового оркестру в культурно-мистецький контент нашого міста. Особливо важливим вбачаємо нагальність науково-творчої активності стосовно активізації створення власного, вітчизняного репертуару для саксофона з духовим оркестром.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: Задруга, 2010. 320 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. Киев: «Задруга», 2012. 408 с.
3. Громченко В.В. Європейський музичний форум у Дніпрі. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. 2019. №1 (43). С. 2.
4. Громченко В.В. Музичний карнавал. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. 2016. №1 (37). С. 1.

5. Кривуля О.О. Військові оркестри та капельмейстери катеринославщини на початку ХХ століття (їх місце в культурному просторі та професійній музичній освіті). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 56–70.
6. Крупей М.В. Саксофон у контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2003, 26 (9), С. 269–284.
7. Крупей М.В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2004, 40 (10), С. 36–47.
8. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мистецтв. Львів, 2020, 292 с.
9. Мимрик М.Р. Саксофон у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака: темброво-виражальні та технічно-виконавські аспекти. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2022. № 2 (55). С. 84–97.
10. Мимрик М. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. 17. С. 159–179.

References:

1. Apatsky, V.N. (2010). History of wind music and performance art: textbook. Kyiv: Zadruga, 320 [in Ukrainian].
2. Apatsky, V.N. (2012). History of spiritual music and performance art. Book II. Kyiv: Zadruga, 408 [in Ukrainian].
3. Gromchenko, V.V. (2019). European Music Forum in Dnipro. *Music Herald Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinky*, 1 (43), 2 [in Ukrainian].
4. Gromchenko, V.V. (2016). Musical carnival. *Music Herald Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinky*, 1 (37), 1 [in Ukrainian].
5. Kryvulya, O.O. (2022). Military bands and bandmasters of Katerynoslav region at the beginning of the 20th century (their place in the cultural space and professional musical education). *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*. Dnipro: HRANI, 22 (1), 56–70 [in Ukrainian].
6. Krupei, M.V., (2003). Saxophone in the context of the development of musical performance. *Bulletin NMAU after P.I. Tchaikovsky*, 26 (9), 269–284 [in Ukrainian].
7. Krupei, M.V. (2004). The main theoretical and technological aspects of the formation of the saxophonist's performance skills. *Scientific Bulletin of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky*, 40 (10), 36–47 [in Ukrainian].
8. Maksymenko, L. (2020). Regional dimensions of the academic saxophone art of Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv, 292 [in Ukrainian].
9. Mymryk, M.R. (2022). Saxophone in the chamber-instrumental work of V. Runchak: timbre-expressive and technical-performance aspects. *Journal of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky*, 2 (55), 84–97 [in Ukrainian].
10. Mymryk, M. (2017). The content of the musical and expressive possibilities of the saxophone in modern Ukrainian chamber-instrumental music. *Art Studies of Ukraine*, 17, 159–179 [in Ukrainian].

Тітаров Михайло Юрійович,
*аспірант кафедри теорії та історії
музичного виконавства
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (093) 580 - 63 - 93
e-mail: mtitarov@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7274-8574>*

КЛАРНЕТОВИЙ КВІНТЕТ Й. БРАМСА У ВИМІРАХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Метою статті є вивчення специфіки кларнетового репертуару у вимірах камерно-інструментального виконавства. Матеріалом для аналізу обрано один з найвидатніших камерно-ансамблевих творів, наявних у репертуарі сучасних кларнетистів, – квінтет для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі Й. Брамса (ор. 115), написаний композитором у пізній період творчості. **Методологія.** Проблематика статті обумовлює використання трьох основних методів. Це метод історизму, потрібний для розуміння процесів становлення і розвитку кларнетового, у тому числі ансамблевого, виконавства; системний метод, застосований для визначення історичного значення кларнетового квінтету Й. Брамса в ансамблевому репертуарі кларнетистів; метод цілісного аналізу, потрібний для вивчення особливостей музичної форми і драматургії кларнетового квінтету. **Наукова новизна.** На прикладі кларнетового квінтету Й. Брамса розкрито значення кларнета як ансамблевого інструмента та специфіка його взаємодії з інструментами струнної групи у процесі розгортання музичної форми й образної драматургії аналізованого твору. **Висновки.** Доведено роль особистого знайомства і творчого спілкування композиторів із видатними виконавцями для виникнення творчих ідей щодо написання нової музики для їхніх інструментів (у даному випадку – на прикладі тандему Й. Брамс – Р. Мюльфельд). Вказано на сповідальний характер змістовної концепції кларнетового квінтету Й. Брамса та особистісний характер партії кларнета, образну багатогранність її музичного матеріалу. Зазначено успішну реалізацію Й. Брамсом ідеї органічної взаємодії кларнета зі струнним квартетом.

Виявлено різноплановість кларнетової партії, широке розкриття технічних можливостей, тембрового та виразового потенціалу кларнета. Наголошено на багатоплановості трактувань партії кларнета у виконавських версіях.

Ключові слова: камерно-інструментальне виконавство, кларнетовий репертуар, кларнетовий квінтет, творчість Й. Брамса.

Titarov Mykhailo, postgraduate student from the Department of Theory and History of Musical Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Clarinet quintet by J. Brahms in the dimensions of chamber-instrumental performance

The purpose of the article is to study the specifics of the clarinet repertoire in terms of chamber-instrumental performance. One of the most outstanding chamber-ensemble works in the repertoire of modern clarinetists is chosen as the material for analysis – the quintet for clarinet, two violins, viola and cello by J. Brahms (op. 115), written by the composer in the late period of his work. **Methodology.** The problem of the article determines the use of three main methods. This method of historicism is necessary for understanding the processes of formation and development of clarinet, including ensemble, performance; the systematic method used to determine the historical significance of J. Brahms's clarinet quintet in the ensemble repertoire of clarinetists; the method of holistic analysis required for studying the peculiarities of the musical form and dramaturgy of the clarinet quintet. **Scientific novelty.** Using the example of the clarinet quintet of J. Brahms, the importance of the clarinet as an ensemble instrument and the specifics of its interaction with the instruments of the string group in the process of unfolding the musical form and figurative dramaturgy of the analyzed work are revealed. **Conclusions.** The role of personal acquaintance and creative communication of composers with outstanding performers for the emergence of creative ideas for writing new music for their instruments has been proven (in this case – on the example of the tandem J. Brahms – R. Mühlfeld). The confessional nature of the meaningful concept of J. Brahms's clarinet quintet and the personal nature of the clarinet part, the figurative multifacetedness of its musical material are pointed out. The successful implementation of the idea of organic interaction of the clarinet with the string quartet by J. Brahms is noted. The versatility of the clarinet part, the broad disclosure of the technical possibilities, timbre and

expressive potential of the clarinet have been revealed. The multifaceted interpretations of the clarinet part in the performance versions are emphasized.

The key words: chamber-instrumental performance, clarinet repertoire, clarinet quintet, the work of J. Brahms.

Постановка проблеми. Кларнет, як один з інструментів групи дерев'яних духових, вже давно і ґрунтовно укорінився в оркестрову та сольо-ансамблеву виконавську практику. На сьогоднішній день можна сміливо констатувати, що кларнетове виконавство (як, власне, й еволюція самого інструмента) за більш ніж трьохсотлітню історію сформувало потужні виконавські традиції, широкий ареал географічного розповсюдження кларнетових шкіл, накопичило різножанровий і різностильовий репертуар, створений видатними композиторами. Зараз триває плідний обмін творчим досвідом між представниками різних виконавських шкіл, відбуваються процеси зближення та взаємовпливу виконавських підходів щодо технології гри, розуміння змісту творів кларнетового репертуару та їхньої інтерпретації. Усі ці процеси не оминають камерно-інструментальний репертуар кларнетистів, який є доволі великим за обсягом і характеризується надзвичайно високою мірою художньої досконалості. Наукове осмислення вказаних процесів на прикладі камерно-інструментальних творів кларнетового репертуару надає підстави для розуміння сучасного стану функціонування кларнетового виконавства, усвідомлення характеру взаємовпливів і перспектив щодо подальшого розвитку. Саме тому кожне дослідження на цю тему є **актуальним** і таким, що допомагає формуванню цілісної картини сучасного кларнетового виконавства.

Аналіз сучасних публікацій. В українському кларнетознавстві існує низка наукових робіт, присвячена усім духовим інструментам, зокрема й кларнету. Йдеться про роботи К. Мюльберга [8], З. Буркацького [1], Р. Вовка [2], В. Громченка [4], В. Метлушка [6]. У наведених роботах здійснюється ретроспективний аналіз виконавської та методичної спадщини кларнетознавства, що склалася за попередні століття. Також слід вказати на дисертацію Р. Маслова [5], в якій об'єктом дослідження є історіографічний та джерелознавчий аспекти кларнетового виконавства.

Про масштаб та рівень розробок, присвячених історії та методиці кларнетового виконавства можна, судити навіть на прикладі надзвичайно розгорнутої і детальної статті у *The New Grove Dictionary* [11], список джерел якої налічує 103 позиції, у тому числі друковані праці «*Méthode de clarinette*» Ксав'є Лефевра, видану в 1802-му році; методичні трактати Р. Старка, Б. Бертолоцці, А. Райса, історико-виконавські дослідження К. Лоусона, Х. Беккера, О. Кролля, Р. Маццео тощо. Тож актуальність і зацікавлення аспектами розвитку мистецтва гри на кларнеті та кларнетовим репертуаром є беззаперечним фактом.

Метою статті є вивчення специфіки кларнетового репертуару у вимірах камерно-інструментального виконавства. Матеріалом для аналізу обрано один з найвидатніших камерно-ансамблевих творів, наявних у репертуарі сучасних кларнетистів, – квінтет для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі Й. Брамса (op. 115), написаний композитором у пізній період творчості.

Об'єктом дослідження постає камерно-ансамблеве музикування, а **предметом** – технічний і виразовий потенціал кларнета як ансамблевого інструмента.

Основний матеріал. Кларнетовий квінтет Й. Брамса, написаний у 1891 році, символізував повернення композитора до творчої діяльності після творчої кризи і пов'язаного із нею рішення припинити писати нову музику. Поява цього твору була інспірована особистим знайомством Й. Брамса із видатним німецьким кларнетистом Рихардом Мюльфельдом (1856 – 1907), яке сталося під час подорожі у місто Майнінген, де Р. Мюльфельд обіймав посаду першого кларнетиста у придворному оркестрі герцога Саксен-Майнінгенського. Вражений майстерною грою німецького віртуоза, глибоким драматизмом та відвертістю його музичних інтерпретацій, Й. Брамс вирішив написати кілька камерно-інструментальних творів для кларнета. Задля цього Р. Мюльфельд розкрив композиторові багато таємниць щодо техніки гри і виразальних можливостей свого інструмента. Так виникли тріо для кларнета, віолончелі й фортепіано a-moll op. 114 (1891), квінтет для кларнета і струнних h-moll op. 115 (1891) і дві сонати для кларнета і фортепіано f-moll і Es-dur op. 120 (1894). Твори було написано за кілька тижнів. 21 листопада 1891 року у Меннінгені відбулася прем'єра тріо, а за три дні – Квінтету. Партія кларнета в усіх цих творах була спеціально написана для

Р. Мюльфельда, який і став першим виконавцем. Відтоді німецького кларнетиста стали називати «примадонною Брамса»⁸.

Паралельно з камерно-інструментальними творами за участі кларнета Й. Брамс пише фортепіанні п'єси ор. 116–119. Усі ці опуси стали підсумком творчих пошуків композитора та уособили тенденції, характерні для пізнього етапу творчості, що проявилися у музиці багатьох митців, які сягнули поважного віку (Н. Савицька). Тож натяки на звучання, які відображають стан «блаженної старості», трапляються натяки на відлуння минулих років, персоніфіковані в партії кларнета.

Образний світ кларнетового квінтету гарно пояснює К. Гейрінгер: «Це свого роду погляд назад і прощання. Картини минулого з їх радощами і стражданнями, з їх тугою і надіями проходять перед старіючим маестро, який знову відроджує їх у м'яко приглушених сумних тонах. У цій композиції навряд чи можна знайти що-небудь нове, але вона є могутнім синтезом найбільш значних моментів у творах Й. Брамса» [6, 25].

Кларнетовий квінтет виявився етапним твором і в композиторській спадщині Й. Брамса, і в розвитку жанру квінтету для кларнета, двох скрипок, альту й віолончелі. Специфіка цього твору полягає у трактуванні партії кларнета як інструмента, що є рівноправним учасником ансамблю, повністю інтегрованим у цей ансамбль на тематичному і фактурному рівні, а в деяких музичних побудовах він навіть виходить на позиції соліста. Такому трактуванню партії кларнета посприяло виконавське мистецтво кларнетиста Р. Мюльфельда та майстерне володіння Й. Брамсом прийомами письма камерно-інструментальної музики. Тож цей твір повною мірою можна називати саме кларнетовим квінтетом, а його поява накреслила деякі тенденції розвитку камерного письма у ХХ столітті, зокрема – емансипацію тембрів дерев'яних духових інструментів і виведення цих інструментів на перший план в ансамблевому виконавстві.

Щодо композиційно-драматургічної специфіки квінтету та її зв'язків із трактуванням кларнетової партії, О. Метлушко зазначає наступне: «Хоча кларнетовий Квінтет Й. Брамса традиційно вважається „осіннім” ностальгічним твором, його композиція ні в якому разі не є консервативною. Якщо ностальгічні елементи Квінтету більше виявляються в тонкощах емоційного вираження, то тематизм нерідко містить більш тривожні елементи, як, наприклад, в *Adagio*. У

⁸ <https://web.archive.org/web/20091003141906/http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=9>

ньому кларнет змінює амплуа „першого серед рівних” на „главу” всієї сцени. Ефектне охоплення регістра, гнучкість звучання і динамічна варіативність дозволяють кларнету по-різному взаємодіяти зі струнними і, в той же час, висуватися на позицію соліста. Багатство кларнета in A включає похмурі тони нижнього регістра інструмента і додатковий півтон знизу, недоступний для більш блискучого звучання кларнета in B. Хоча *Adagio* й написане у тональності H-dur, воно має мінорне забарвлення. У цілому, тональний план циклу демонструє домінування початкової, „сутінкової” тональності, що сприяє єдності образного наповнення. Серед оригінальних деталей відзначимо закінчення частин уповільненням темпу, зняттям динамічної напруги» [6, 27]. Тож у квінтеті проявляються типові риси стилю Й. Брамса – це звернення до класичної структури загального циклу та його індивідуального трактування у суто романтичному ключі, з акцентом на емоційному вираженні, створення індивідуальної образної концепції, естетика тихих фіналів тощо.

За композиційними та драматургічними ознаками квінтет являє собою зразок романтичного камерного твору, що має у своїй основі збагачену романтичною образністю класичну будову і відображає тенденцію поступового зближення рис камерного та симфонічного письма. З цього, зокрема, випливає чотиричастинна структура квінкету, з розгорнутим сонатним *Allegro*, проникливо-ліричним *Adagio*, скерцозним *Andantino-Presto assai ma con sentimento*, та фіналом *Con moto*. Вплив симфонічної драматургії констатуємо і в загальному драматургічному русі: від лірико-драматичних образів першої частини, крізь відносно відсторонені образи центральних частин – до лірико-трагічного фіналу, написаному у формі варіацій. Таку ж саму структуру має Четверта симфонія Й. Брамса, яка теж була написана у пізній період творчості. Виходячи із цих міркувань, можемо говорити про загальні тенденції пізнього періоду і про певну сповідальність у межах цього квінкету.

Слід констатувати, що за формою і фактурою, а також почасти і за складом у цьому творі наявні риси струнного квартету, у склад якого додатково введено ще один інструмент. У даному випадку це явище є досить показовим. По-перше, кларнет не є інструментом струнної групи, тому він виділяється з-поміж моноліту струнних своїми тембровими якостями. По-друге, завдяки своєму тембру кларнет стає лідером виконавського процесу і його звучання цілком можна вважати

тембровим уособленням композиторських переживань та емоцій, для вираження яких традиційних струнних було вже недостатньо. Портрет, кларнет та інструменти струнного квартету не протиставляються, а взаємодоповнюють один одного, створюючи враження органічної єдності, переживання та співчуття.

Трактування кларнета як провідного сольного інструмента вплинуло на музичний матеріал частин квінтету, що можна спостерігати у контексті структури кожної з них. Перша частина (*Allegro*), написана у сонатній формі, розпочинається звучанням струнних інструментів, до яких невдовзі доєднується кларнет. Основна тема є репрезентантом ліричної образності, її мелодичний рух формують паралельні терції та низхідні секвенції з ладовим мерехтінням *h-moll – D-dur* та домінуванням мінору. У низці досліджень, зокрема, у К. Лоусона, зазначається «осінній» характер початкової теми. У цілому із цим можна погодитися, оскільки згодом, коли у п'ятому такті вступає кларнет, утворюється елегійний настрій. Партія кларнета ані поступається струнним, ані протистоїть їм. Кларнет підхоплює основний наспів теми і розвиває його, доводячи до кульмінаційного сольного звороту, за два такти до літери А.

Головна тема складається з двох пов'язаних між собою мотивних елементів. Окрім початкового низхідного ходу з поспівкою шістнадцятих, важливу роль відіграє мотив оспівування тоніки (<*d-cis-ais-h*>) у ритмі «чверть-восьма». Надалі обидва мотиви піддаються інтенсивному розвитку із великою кількістю трансформацій. Обсяг головної теми дорівнює двадцяти чотирьом тактам.

Надалі, від літери В, розпочинається зв'язуюча партія. Вона є більш енергійною, має скерцозний характер та активні тональні переходи. Від літери С розпочинається сфера побічної партії, а від D – заключної. Усі вони є близькими за обсягом, а їхні теми виростають із двох початкових підкреслено мінорних мотивних побудов. Так, у зв'язуючому розділі з'являється другий мотив у інверсії, у темі побічної партії – обидва мотиви у тональності паралельного мажору (*D-dur*), яка встановлюється не одразу, а в кульмінації цієї теми перший мотив з'являється у початковому мінорному вигляді, хоча й звучить у *D-dur* ному оточенні. Заключна партія спочатку спирається на другий мотив, але згодом у ній виникає контрапунктичний хід з першого мотиву на основі фігури шістнадцятих.

Між експозиційними темами немає глибокого контрасту. Усі вони є різними відтінками ліричного стану, відображенням внутрішніх переживань. Тема головної партії є лірико-драматичною, зв'язуюча партія – лірико-танцювальною, із хоральною фактурою, теми побічної та заключної партії – ліричні. Суто романтичне застосування сонатної форми для виразу внутрішніх емоцій є ознакою інструментальної музики Й. Брамса, як одного з представників доби романтизму. Щирість та емоційна відвертість висловлювання ліричних почуттів вказує на те, що цей твір слід сприймати як підсумок тривалого творчого шляху композитора.

Розробка першої частини є не досить великою за своїм обсягом, однак надзвичайно інтенсивною за динамікою розвитку. Увесь експозиційний матеріал отримує в ній значних тонально-гармонічних перетворень. На перший план виходить скерцозна зв'язуюча тема, а кульмінацією її розвитку стає Des-dur`ний епізод (літера G), який припадає на середину розробки.

Від літери H відбувається повернення другого мотиву та основної тональності. Так починається реприза, в якій відбувається значне ослаблення світлої й ліричної теми побічної партії. Вона поступається хоральному скерцо-маршу зв'язуючої партії і має менш стійкий характер основних тональних тяжінь, унаслідок постійної пульсації на тоні c та переважанням функції домінантового секундакорду за тональністю G-dur. Завершується I частина поодиноким соло кларнета на основі другого мотиву головної теми.

У другій частині квінтету переважають світлі та ліричні образи, що йдуть від побічної партії першої частини. Тональність змінюється на однойменний H-dur. До структурних особливостей цієї частини, написаній у складній тричастинній формі, слід віднести перевагу принципу варіаційності як провідного засобу роботи з тематичним матеріалом. Ясність, класичність структурних побудов поєднується із quasi`імпровізаційністю, рапсодичністю викладу.

Нижній і ліричний образ виникає вже у першому проведенні теми (тт. 1-8). Цей образ підкреслюється прозорою фактурою і динамікою. Сольну мелодичну лінію веде кларнет, йому немовби вторить партія першої скрипки, а всі інші інструменти ансамблю формують гармонічну остінатну пульсацію на основі тонічного тризвуку.

Більш похмурим видається середній розділ, викладений у тональності h-moll. З драматургічної точки зору він уособлює

ремінісценції образів першої частини. Партія кларнета має широкий спектр технічних засобів та високий рівень складності, особливо починаючи з ремарки *Piu lento* (від т. 52). Вона насичена мелодичними фігураціями у дрібних ритмічних тривалостях (секстолі та тридцять другі), які перериваються рішучими пунктирними інтонаціями, що походять з теми зв'язуючої партії першої частини. У фактурі зберігається принцип послідовного проведення цієї теми у партіях струнних інструментів – спочатку у скрипки, із контрапунктичним співвіднесенням з мелодикою кларнета, далі – в партії альту, після того – у віолончелі. Вагома роль у створенні похмурого образного стану у середньому розділі надається *tremolo* струнних. З літери F починається реприза, а разом із тим – повернення більш світлого ліричного колориту.

Третя частина з-поміж усіх частин квінтету є найкоротшою і репрезентує жанр скерцо. За своїм образно-емоційним станом вона є світлою та піднесеною. Саме такою є початкова тема, мелодичні варіанти якої викладаються одночасно в партіях усіх інструментів. Вона звучить не просто піднесено, а з оптимістичним прагненням угору. Жанрові витоки цієї теми, як більшості музичних тем квінтету, вкорінюються у німецькій Lied, що є природним для стилю Й. Брамса.

Контраст привносить наступне *Prestissimo assai ma con sentimento*, яке є надзвичайно енергійним, полум'яним та пристрасним. Тут викладено головну тему – бадьорий скерцо-марш у тональності D-dur. Інтонаційну основу цієї теми складають два мотиви: токатний, на основі пульсації шістнадцятих, та пунктирний, в якому можна відчутти окремі ритмо-інтонаційні звороти зв'язуючої теми першої частини, однак вони не домінують. Обидва мотиви пронизують усю фактуру та розділи форми, з'являючись несподівано та виконуючи функцію каталізатора розвиткового процесу.

За структурою ця частина має ознаки вільно трактованого рондо, поєднані з елементами варіаційності, й у такій вільній структурі проявляється розуміння композитором специфіки жанру скерцо.

Фінал квінтету є трагічним підсумком розвитку образності квінтету. За формою це варіаційний цикл, що включає тему та п'ять варіацій, що характерно для інструментальних циклів Й. Брамса (Четверта симфонія, Друга кларнетова соната). Водночас, такий підхід до трактування форми змушує проводити паралелі з кларнетовим квінтетом В. А. Моцарта.

Незважаючи на варіаційну форму, завдяки тональній драматургії утворюється певна тричастинна арка, де ліричним центром виступає четверта варіація, викладена у тональності H-dur. Вона має дуже світлу мелодію, яку веде кларнет соло. Її можна сприймати як ремінісценцію образності другої частини, з її світлими та ніжними образами. Утім, в заключній п'ятій варіації, повертається початковий похмурий стан, чому сприяє досить виразна фактура, із мелодичною лінією в партії альту на тлі піцicato віолончелі. У кінці фіналу з'являються теми з першої частини, а завершується квінтет на затухаючій пульсації тонічного h-moll`ного тризвуку.

Аналіз жанрово-стильових особливостей кларнетового квінтету Й. Брамса показав, що у цьому творі втілено досить типові образи, характерні для пізнього періоду творчості композитора. Незважаючи на додання кларнета до струнного квартету, навряд чи можна говорити про темброві протиставлення. І кларнет, і струнні чудово доповнили один одного, створивши умови для щирої та ліричної сповіді композитора. З точки зору камерних жанрів, констатуємо надзвичайно розвинену та поліфонізовану фактуру, унаслідок чого партії всіх інструментів є рівноправними і жоден з них не може бути вторинним, однак найбільше мелодико-тематичне навантаження спостерігається в партії кларнета. Основу композиційно-драматургічного розвитку складають два мотиви, викладені на початку першої частини. Вони є наскрізними, а їхні елементи з'являються у кожній з частин. Самі ж частини, як і цикл, відображають тенденції класичного формотворення і мають у своїй основі індивідуально переосмислені класичні форми – сонатну, складну тричастинну, рондо подібну та варіаційну.

Виходячи з аналізу, можна зробити припущення стосовно семантики кларнетового квінтету. Цей твір має сповідальний характер і стає немовби підсумком багаторічного творчого шляху композитора. У чергуванні частин та образів – спочатку лірико-драматичних (перша частина), надалі світлих, із ностальгійним колоритом (друга частина), згодом енергійних (у скерцо третьої частини) аж до трагічного фіналу – композитор надав картину власних переживань, характерних для його життя у той чи інший період творчості, і з цією метою використав тембровий ресурс кларнета як персоніфікації власного «Я».

Трактування композитором партії кларнета ґрунтується на основних виконавських тенденціях, властивих камерно-інструментальній музиці. Відштовхуючись від ідеї ансамблевої

однорідності, Й. Брамс досягає абсолютної органічності в поєднанні кларнета із квартетом інструментів струнної групи та вибудовує ансамбль рівноправних учасників виконавського процесу, в якому кларнету надається функція мовлення від першої особи. Партії кларнета властиві:

1) широта кантиленного висловлювання в поєднанні з філігранною віртуозністю;

2) образна багатогранність, де глибина ліричної сповіді поєднується з фольклорними, романсовими, танцювальними мотивами;

3) диференціація тембрової індивідуальності при здатності до асиміляції в ансамблевій звучності;

4) штрихова деталізація, поєднана з ритмічною різноплановістю – від ліричної кантилени, до віртуозних каденційних пасажів.

Висновки. На прикладі кларнетового квінтету Й. Брамса, який є одним з найвизначніших творів у камерно-інструментальному репертуарі сучасних кларнетистів, можна переконатися у тому, наскільки важливою є роль особистого знайомства і творчого спілкування композиторів із видатними виконавцями для виникнення творчих ідей щодо написання нової музики для їхніх інструментів. У випадку із Й. Брамсом, особисте знайомство із кларнетистом-віртуозом Р. Мюльфельдом у Меннінгені стало поштовхом для виходу композитора із творчої кризи. Кларнетовий квінтет став одним з останніх творів досвідченого майстра, його щирою та відвертою сповіддю. Композитор досить уважно поставився до трактування партії кларнета у загальному ансамблі і з успіхом реалізував ідею камерно-інструментального твору, заснованого на органічній взаємодії кларнета зі струнним квартетом. Кларнетова партія є різноплановою та максимально широко розкриває тембровий потенціал інструмента, а виконавська традиція цього твору відрізняється багатоплановістю трактувань.

Перспективою дослідження окресленої теми постає можливість здійснення аналізу різних виконавсько-інтерпретаційних версій означеного твору, з метою виявлення специфічних рис багатоманіття художнього трактування цього шедевр кларнетистами різних сучасних виконавських шкіл.

Список використаних джерел і літератури:

1. Буркацький З.П. Інструктивно-художній матеріал у системі формування майстерності кларнетиста : дис. ... канд. мист. / спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2004. 351 с.
2. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнетиста : дис. ... канд. мист. / спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2004. 204 с.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
4. Громченко В.В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття : дис. ... канд. мист. / спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2007. 312 с.
5. Маслов Р. Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX ст.) : источниковедение и историография : дисс. ... докт. искусствовед. / спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1997. 302 с.
6. Метлушко В.А. Особенности интерпретации Квинтета для кларнета и струнного квартета h-moll op. 115 И. Брамса в современной исполнительской практике. *Науч. форум: Филология, искусствоведение и культурология*: сб. ст. по мат. X межд. науч.-практ. конф. М. : Изд. «МЦНО», 2017. № 8 (10). С. 25–29.
7. Музыка Австрии и Германии XIX в. / уп. Т. Цитович. М.: Музыка, 1990. 528 с.
8. Мюльберг К.Е. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті. Київ, 1975. 53 с.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
10. Царева Е. Иоганнесс Брамс : монография. М.: Музыка, 1986. 383 с.
11. Page J.K. Clarinet. *The New Grove Dictionary about music and musicians*. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/> (Дата звернення: 14.10.2022)

References:

1. Burkats'ky, Z. P. (2004). Instructional and artistic material in the system of formation of clarinetist skill. Odesa [in Ukrainian].
2. Vovk, R.A. (2004). History, acoustic nature and expressive possibilities of the clarinet player's applique. Kyjiv [in Ukrainian].
3. Gotlib, A. (1971). Fundamentals of ensemble technique. M.: Muzyka [in Russian].
4. Hromchenko, V.V. (2007). Clarinet in the musical culture of Europe of the 18th century. Odesa [in Ukrainian].
5. Maslov, R. (1997). Clarinet performance (XVIII – early XX century): source study and historiography. M.: RAM im. Gnesinykh [in Russian].
6. Metlushko, V.A. (2017). Features of the interpretation of the Quintet for clarinet and string quartet h-moll op. 115 I. Brahms in modern performing practice. *Scientific forum: Philology, art criticism and cultural studies*, 8 (10), 25–29 [in Russian].
7. Tsytovich, T., ed. (1990). Music of Austria and Germany of the 19th century. M.: Muzyka [in Russian].
8. Myul'berg, K.E. (1975). Theoretical foundations of learning to play the clarinet. Kyjiv [in Ukrainian].
9. Kholopova, V. (1999). Forms of musical works. Sankt-Peterburg : Lan' [in Russian].

10. Tsareva, Ye. (1986). Johannes Brahms. M.: Muzyka [in Russian].

11. Page, J.K. Clarinet. The New Grove Dictionary about music and musicians. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/> [in English].

UDC 78.087.1

DOI 10.33287/222249

Самокіш Маргарита Володимирівна,
аспірантка кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (050) 137 - 33 - 61
e-mail: samokish.m.v.@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9021-5077>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО ХХ СТОЛІТТЯ (на прикладі Сонати для альту соло Віллі Буркхарда)

Мета статті – виявлення низки виконавських особливостей сучасних академічних творів для альту соло, написаних у ХХ столітті. Ціллю публікації є також популяризація репертуару для альту соло, створеного новочасними композиторами. **Методи дослідження** сконцентровані на застосуванні виконавського аналізу та методу порівняння, що дозволяють розглянути характерні виконавські особливості новітнього сценічно-одноосібного репертуару для альту. Вагоме значення посідає аксіологічний метод, що обумовлюється необхідністю окреслення характерних естетично-ціннісних та виконавських якостей сучасного академічного репертуару для альту соло. Коло методів включає також застосування методів аналізу і синтезу, узагальнюючого методу дослідження. **Наукова новизна** пропонованої статті полягає у розкритті особливостей виконавської інтерпретації сучасних академічних творів для альту соло, на прикладі Сонати для альту соло Віллі Буркхарда, що досі не використовувалась в якості матеріалу наукового дослідження. **Висновки.** Аналіз Сонати для альту соло Віллі Буркхарда крізь призму особливостей виконавської інтерпретації твору, вказує на те, що у зв'язку з активним формуванням у ХХ столітті альтового академічного виконавства соло, вбачається оновлення професійних вимог до виконавських якостей альтистів, розширення технологічних та художньо-виконавських аспектів сценічно-одноосібного альтового виконавства. Встановлено,

що особливого значення у сучасному альтовому виконавстві соло набувають такі якості, як інтерпретаційна манера виконавця-соліста, «взаємопроникнення» технологічних і художніх якостей професійного музичного мистецтва, кристалізація виконавської манери, «смаку» академічного сценічно-одноосібного досвіду, що необхідні для відтворення художнього тлумачення творів соло виразовими засобами, серед яких ключовими є агогіка, артикуляція, інтонування, фразування, виконавська фактура.

Ключові слова: альт, соло, інтерпретація, образ, сценічно-одноосібне виконавство, художній зміст, устремління, виконавська техніка, взаємодія, індивідуальність.

Samokish Marharyta, postgraduate of the department History and Theory music in M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Features performing interpretation of compositions for viola solo of the XX century (on the example of Sonata for viola solo by Willy Burkhard)

The purpose of this article is to identify and outline the leading performing, artistic and technological features of modern works for viola solo. The purpose of this article is also to popularize the repertoire for solo alto of the 20th century, which is connected with the lack of original alto works due to the prolonged formation of solo alto performance. **Research methods** are focused, first of all, on the application of the method of performance analysis and comparison, which allow to consider the characteristic performance and artistic features of the modern repertoire. The axiological method is of great importance, which is determined by the need to outline the characteristic aesthetically valuable and artistic qualities of the modern repertoire. The range of methods includes methods of analysis, synthesis, and a generalizing research method. **The scientific novelty** of the proposed study consists in revealing the peculiarities of the interpretation of modern works for viola solo on the example of a work that has not yet been used as research material. Consideration of the outlined question contributes to the expansion of the repertoire palette, the awareness of musicians and the improvement of the professional skill of viola performers. **Conclusions.** The analysis of Willy Burkhard's Sonata for viola solo through the prism of the features of the interpretation of the work indicates that in connection with the formation of solo viola performance in the 20th century, the renewal of professional requirements for the creative

qualities of viola performers, expansion of the technological and artistic aspects of viola performance can be seen. In this aspect, it is necessary to emphasize that such qualities as: the performer's interpretive manner; „interpenetration” of technological and artistic qualities of musical art; performance „taste” and professional experience, which are necessary to reproduce the features of agogy, artistic interpretation of means of expression, including articulation, intonation, phrasing, performing texture.

The key words: viola, solo, interpretation, image, stage-single performing, artistic content, aspirations, performing technique, interaction, individuality.

Постановка проблеми. Формування сценічно-одноосібного альтового виконавства, незважаючи на подолання довгого шляху розвитку, бере найбільш активний початок від ХХ століття. Магістральну роль у формуванні виконавських засобів виразності, характерних для сучасних альтових творів соло, відіграє підвищення професійного рівня альтистів, які все частіше беруть участь у конкурсах, фестивалях та концертах у якості сольних виконавців. Багатогранний та колоритний тембр альту звернув на себе увагу багатьох композиторів які, у свою чергу, протягом ХХ століття створили низку оригінальних творів для альту соло, що синтезують технічну майстерність (пасажі, мелізми, подвійні ноти, акордова техніка, флажолети, розмаїття артикуляційної палітри), імпровізаційність викладу матеріалу та яскраву художню змістовність.

Таким чином, постає питання окреслення провідних виконавських особливостей сучасного репертуару для альту соло, що дає можливість досягнути спектр виконавських якостей, характерних для оновленого тлумачення сценічно-одноосібного альтового виконавства й розвитку сучасного музично-виконавського мистецтва у цілому. Серед них: виконавсько-технологічні якості, художньо-образний зміст, роль інтерпретатора у віддзеркаленні композиторського задуму, взаємопроникнення технологічних та художніх якостей у процесі музичного виконавства тощо.

Актуальність дослідження окресленої теми зумовлена активним розвитком альтового виконавства соло, що проглядається у розширенні репертуарної палітри інструмента, підвищенні значення виконавця-інтерпретатора у процесі віддзеркалення ідеї певного

твору, збагаченні виконавських засобів виразності, нівелюванні стилєвих та жанрових характеристик що, безперечно, віддзеркалюються в особливостях виконавської інтерпретації творів соло. Наголосимо, що у сучасному академічному музичному виконавстві вкрай недостатньо використовувати традиційні художні й технологічні прийоми; відбувається оновлення композиційних та художніх якостей сучасного академічного репертуару, що віддзеркалює психологічні, філософські, духовні характеристики новочасного соціуму.

Огляд літератури. У процесі презентованого дослідження було проаналізовано наукові праці, присвячені особливостям сучасного академічного музичного виконавства, серед яких – роботи Л. Баренбойма [1], Є. Лозенко [3], Г. Тараєвої [5], О. Ринденко [4], а також Х. Корредора [2], у котрих, на жаль, відсутній фокусовано-детальний розгляд ряду сценічно-одноосібних виконавських особливостей у процесі інтерпретації академічних творів царини альтового виконавства соло.

Метою статті є виявлення низки сценічно-одноосібних виконавських особливостей сучасних академічних творів для альту соло, написаних у ХХ столітті. Ціллю публікації є також популяризація репертуару для альту соло, створеного новочасними композиторами.

Об'єктом дослідження постає сучасне академічне сценічно-одноосібне альтове виконавство, а **предметом** – особливості виконавської інтерпретації композицій для альту соло, написаних у ХХ століття, зокрема Сонати для альту соло Віллі Буркхарда.

Основний матеріал. Віллі Буркхард (1900 - 1955) – один з найвідоміших композиторів Швейцарії, диригент та викладач. Твори митця синтезують індивідуальність композиторського почерку й сучасні композиційні тенденції, серед яких – збереження тонального центру та експерименти з дванадцятитонову технікою композиції, устремління до естетики пізнього романтизму, використання техніки контрапункту й секвенції. Серед особливостей музичної лексики творів майстра – збереження природних тембрових та артикуляційних якостей інструмента, що сприяє збагаченню художнього змісту композиції, адже «...музика програмує та зберігає основи мовних процесів, допомагаючи становленню здатності спілкуватися на мові» [5, 20–21].

XX століття знаменує собою новий етап розвитку альтового мистецтва, що проглядається у формуванні альтового виконавства соло, розширенні репертуарної палітри інструмента, збагаченні інструктивно-педагогічного репертуару рисами концертності та розширенні палітри засобів художньої виразності. Створення Сонат для альту соло до XX століття було винятковим та рідкісним явищем, що пов'язане з пролонгованістю формування альтового виконавства соло, конструкційними особливостями інструмента та другорядною, «акомпануючою» функцією, якою наділявся альт впродовж багатьох століть.

Незважаючи на довгий шлях становлення альтового виконавства соло, у XX столітті сценічно-одноосібне альтове виконавство посідає важливу роль в музичному мистецтві у цілому, що знайшло вираження у створенні низки оригінальних творів для альту соло, що належать до шедеврів сучасного академічного музичного мистецтва. Серед композиторів XX століття, які створили Сонати для альту соло – В. Бібік Соната № 1 (1977) та Соната № 2 (1999), М. Кугель Соната-поема для альту соло (1987), А. Хачатурян Соната-пісня для альту соло (1976), П. Гіндеміт Сонати для альту соло (чотири сонати написані протягом 1919 – 1937 рр.), М. Вайнберг Сонати для альту соло (чотири сонати створені протягом 1971 – 1983 рр.).

Соната для альту соло (ор. 59) Віллі Буркхарда написана у 1939 році та належить до зрілого періоду творчості митця. Твір складається з трьох частин, кожна з яких вражає гармонійним поєднанням темпових, артикуляційних, художніх та інтонаційних якостей, що сприяє формуванню композиційної цілісності. Драматургія твору становить собою своєрідну «арку», що проглядається у трансформації художнього образу. Перші дві частини Сонати, сповнені споглядального характеру, вражають збагаченням музичних інтонацій мовленнєвими якостями, що у завершенні кожної з частин «розчиняються» у тиші (*rit.*, *pp-ppp*). Третя частина, що контрастує за своїми образними, виконавськими та композиційними якостями, поєднує високохудожній зміст і технічну майстерність виконавства.

Серед найбільш провідних художньо-виконавських особливостей Сонати для альту соло Віллі Буркхарда необхідно виділити:

- збагачення музичної тканини мовними інтонаціями, інтерпретація яких базується на поєднанні виконавсько-технічної бази й художньо-естетичних якостей виконавства;

- темпова «близькість» першої та другої частини (*Andante, Adagio*), що сприяє композиційній єдності твору та, водночас, потребує особливої уваги інтерпретатора до пошуку індивідуальних якостей звуковидобування й артикуляції, що впливають на самобутність і художнє забарвлення інтерпретаційної версії;

- риси агогіки, що сприяють віддзеркаленню музичного «смаку», манери й творчого потенціалу інтерпретатора;

- «безперервність» викладу другої і третьої частини (*attacca*), що контрастують за своїм образним змістом, потребує від інтерпретатора усвідомлення ідейно-змістовного наповнення кожної з частин твору, що віддзеркалюється в особливостях фразування, артикуляції, інтонування та звуковидобування;

- гармонійне поєднання художнього і технологічного аспектів альтового виконавства соло, що базуються на високій професійній майстерності інтерпретатора.

Перша частина твору (*Andante*) відрізняється імпровізаційністю відтворення образного змісту, художнім тлумаченням динамічної палітри та «плинністю» мелодичної лінії (ритмічна й артикуляційна стабільність, відсутність пауз у структурі тематизму), що базуються на одноголосному викладі матеріалу з елементами двоголосся. Музична лексика водночас зрозуміла та нова для сприйняття, що є характерною рисою композиторського почерку митця. Незважаючи на хроматичні інтервали, що пронизують музичну тканину даної частини та подаються у мелодичному й гармонічному вигляді (тт. 5, 6, 8 та ін.), відчувається устремління композитора до збереження висотних зв'язків ладу й тональності.

Важливе значення посідає інтерпретаційна манера, професійний досвід та природність відтворення художнього змісту твору, адже музична тканина пронизана рисами агогіки (*poco a poco piu animato, poco a poco piu tranquillo*), що збагачують інтерпретаційну версію гнучкістю музичного висловлення соло. П. Казальс: «Усі точки зору гідні поваги, тільки б вони відповідали щирим, справжнім переконанням. Про себе скажу тільки, що я залишаюся вірним усьому людському в музиці й що для мене життя та мистецтво як і раніше невіддільні друг від друга» [2, 26].

Інтерпретація даної частини передбачає майстерне володіння найтоншими тембровими і динамічними можливостями інструмента у межах динаміки «*p*» (*cresc.*, *dim.*, *sempre dim.*, *pp.*, *ppp*), що передбачає використання переважно верхньої половини смичка, котре дозволяє зберегти природність звуковидобування у межах динаміки «*p*», завдяки конструкційним особливостям альтового смичка.

Особливої виконавської уваги у відтворенні образного змісту даної частини потребує техніка зміни смичка й художнє тлумачення артикуляції *legato*, що сприяють відтворенню медитативного та «ідилічного» образу цієї частини, адже, як стверджував П. Казальс, «саме штрихи надають музичному інтонуванню характер свого роду мови» [2, 149].

Серед технологічних особливостей інтерпретації даної частини окреслимо гармонічне поєднання гамоподібного та арпеджованого руху мелодичної лінії, фактурне й регістрове розмаїття що, поєднуючись із ритмічною та артикуляційною незмінністю (безперервність руху шістнадцятих, *legato*), створюють образ «кружляння». Елементи двоголосся, що посідають важливе місце у розвитку та збагаченні художнього змісту, проглядаються у коротких інтонаційних зворотах, де кожен з голосів має індивідуальні інтонаційно-ритмічні характеристики.

Виконання двоголосся потребує особливої уваги до відтворення артикуляції «*portato*», що сприяє підкресленню й «озвученню» темброво-інтонаційних особливостей кожного з голосів (тт. 2, 4, 5 та ін.). Завершення частини уособлює світлий образ надії, втілений в філігранності мелодичної лінії та особливостях динамічної палітри (*pp* -*ppp*) що, поєднуючись із прийомом звуковидобування *pizz.* («щипком»), створює особливу художню атмосферу.

Друга частина (*Adagio*) складається із трьох розділів, кожен з яких базується на індивідуальних виконавських прийомах звуковидобування, втілених в особливостях формотворення (АВА). Музична тканина крайніх розділів цієї частини відрізняється пісенністю інтонаційного комплексу, розмаїттям ритмічних характеристик (тріоль, септоль, октоль, новемоль, децимоль), «хвилеподібною» динамічною палітрою (*poco f.*, *cresc. poco a poco*, *sempre cresc.*, *pp* >) та імпровізаційною манерою музичного висловлення.

Л. Баренбойм наголошує: «Виконавець може знайти необхідні йому для втілення музики технічні засоби тільки при дотриманні, принаймні, двох умов: по-перше, якщо набуває відчуття м'язової свободи та, по-друге, якщо виховує у собі ініціативну, гнучку та рельєфну музично-слухову уяву» [1, 76].

Так, вагоме місце у процесі інтерпретації твору соло посідає «озвучення» тиші та мелодичної лінії, що проростає з неї на ледь-чутних нюансах; індивідуальність виконавської манери та володіння широкою палітрою тембрового забарвлення інструмента. Важливе місце у процесі інтерпретації даної частини посідає володіння технікою зміни та розподілу смичка, «художнє» відтворення різнобарв'я ритмічних малюнків, що сприяють усвідомленню художнього змісту і гнучкості інтерпретаційної версії твору. Середній розділ даної частини (*Meno adagio*), незважаючи на лаконічність форми, вражає розмаїттям виконавських прийомів (подвійні ноти, акордова техніка, контрастна артикуляція), «грайливістю» та яскравістю образного змісту. Композиторська ремарка «*amabile*» (з італ. люб'язно, мило, приємно) сприяє відтворенню авторського задуму та збагачує виконавські прийоми особливим, художнім колоритом. Важко переоцінити значення композиторських ремарок у творі, адже вони «здійснюють комунікативну функцію тексту й динамізують його інтерпретаційний потенціал» [4, 216], що часто втрачається навіть досвідченими виконавцями. Завершується частина питальною інтонацією що, у поєднанні з динамікою «*pp-ppp*», ферматами й композиторською ремаркою *rit.*, відтворює медитативний художній образ, що контрастує із третьою частиною, яка починається *attacca*.

Третя частина (*Allegro*) уособлює палкий та «полум'яний» образ, віддзеркалений у розмаїтті композиційних та виконавських прийомів. Тематизм даної частини базується на контрастному поєднанні артикуляції *marcato* й пасажної техніки, що набуває художнього оновлення і «безперервності» розвитку, завдяки композиційному прийому секвенції. Так, висхідна секвенція використовується в якості динамізуючого засобу розвитку тематизму для підкреслення емоційної напруги образного змісту (тт. 8-9; тт. 1-6, 11-16, 23-26), потребуючи особливої уваги виконавця до трансформації інтонаційних та артикуляційних характеристик.

Заключний розділ третьої частини (*Adagio*) являє собою своєрідний підсумок художньої ідеї твору й уособлює патетичний, урочистий характер. Серед особливостей музичної лексики – риси агогіки, піднесений характер динамічної складової (*ff*), артикуляційна контрастність, імпровізаційність висловлення. Цікавою знахідкою є використання акордів, у складі яких – тільки звуки «відкритих» струн альту (*до, соль, ре, ля*), що завдяки своїм яскравим акустичним якостям збагачують альтовий тембр «об’ємним» та дзвінким забарвленням. «Композитори ХХ – ХХІ століть висувають високі вимоги до майстерності виконавця щодо озвучування фактури – йому необхідно не тільки володіти синестетичним відчуттям та передчуттям (передслуханням), але й знайти особливу міру засобів для тонкого вираження різномодальних характеристик» [3, 197].

Важливе місце у процесі інтерпретації даної частини посідає «компактність» та художнє відтворення виконавських прийомів (пасажна техніка, подвійні ноти, контрастна артикуляція, акордова техніка), що потребують високої майстерності від альтиста-соліста.

Висновки. Соната для альту соло Віллі Буркхарда уособлює новий етап розвитку академічного альтового мистецтва, адже віддзеркалює провідні якості сценічно-одноосібного виконавства, що були невластиві альтовому мистецтву попередніх століть, серед яких, насамперед, означимо самобутність виконавської манери інтерпретатора, взаємопроникнення художніх та технологічних аспектів виконавства що, гармонійно поєднуючись, сприяють декодуванню художньої ідеї музичного твору соло.

Встановлено, що особливого значення у сучасному альтовому виконавстві соло набувають такі якості, як інтерпретаційна манера виконавця-соліста, «взаємопроникнення» технологічних і художніх якостей професійного музичного мистецтва, кристалізація виконавської манери, «смаку» академічного сценічно-одноосібного досвіду, що необхідні для відтворення художнього тлумачення творів соло виразовими засобами, серед яких ключовими є агогіка, артикуляція, інтонування, фразування, виконавська фактура.

Перспективи дослідження окресленої теми зумовлюються у подальшому дослідженні сучасного репертуару для альту соло, що сприяє підвищенню професійного рівня виконавців-солістів, їх обізнаності у новітніх виконавських та композиційних техніках, а також розширенню сучасної альтової репертуарної палітри.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баренбойм Л.А. За полвека: Очерки. Статьи. Материалы. Л.: Сов. композитор, 1989. 368 с.
2. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом. Л.: Музгиз, 1960. 369 с.
3. Лозенко Е.А. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX — начала XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2016. 264 с.
4. Рынденко О.В. К проблеме концепции текста музыкального произведения в фортепианном творчестве Оливье Мессиана. *Київське музикознавство (культурологія та мистецтвознавство)*: зб. статей. Київ, 2011. С. 206–217.
5. Тараева Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.

References:

1. Barenboim, L.A. (1989). For half a century: Articles. Essays. Materials. L.: Sov. compositor [in Russian].
2. Korredor, H.M. (1960). Conversations with Pablo Casals. L.: Muzgiz [in Russian].
3. Lozenko, E.A. (2016). Synesthesia as a way to comprehend the meaning of a piece of music: theory and practice of the XX – beginning of XXI centuries. Kharkiv. Dissertation [in Ukrainian].
4. Ryndenko, O.V. (2011). To the problem of the concept of the text of a musical work in the piano work of Olivier Messiaen. Kyjiv: collection of articles. *Kyjiv Musicology* [in Russian].
5. Taraeva, G.R. (2013). Semantics of the musical language: conventions, traditions, interpretations. Extended abstract of doctor's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].

З М І С Т

Музична культура Дніпропетровщини Music culture of Dnipropetrovsk region

Громченко В.В.

ФРАНЦУЗЬКЕ САКСОФОННЕ МИСТЕЦТВО

НА ФЕСТИВАЛЬНІЙ СЦЕНІ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ ім. М. ГЛІНКИ..... 3

Українська музична культура Ukrainian Musical Art

Жулковський Б.Є.

НЕВІДОМИЙ ПЕТРО НИЩИНСЬКИЙ

(за матеріалами щоденника та епістолярію

архімандрита Антоніна (Капустіна)) 16

Прокопович Т.Ю.

МИКОЛА ЛИСЕНКО І МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ:

ПЕРЕХРЕСНІ ІНТЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ 28

Куриляк І.І.

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ

В ОПЕРІ «АЛКІД» Д. БОРТНЯНСЬКОГО 38

Varakuta M., Votintseva M.

COMPOSITIONAL PECULIARITIES

OF CONCERTO GROSSO IN THE CREATIVE WORKS

BY A. GAYDENKO 51

Федоровська І.С.

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНИХ

ТА ПОЕТИЧНИХ СИМВОЛІВ У ДРАМАТУРГІЇ

ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА

«ТЕПЛІ ПІСНІ НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК» 61

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

Сюта Б.О.

ЦИТАТА У МУЗИЧНОМУ ТВОРІ:

ПРОБЛЕМА ВПІЗНАВАНOSTI I ЗЧИТУВАННЯ ЗНАЧЕНЬ 75

Рощенко О.Г., Чжан Юй

ЛОГІКА ЛІБРЕТОТВОРЕННЯ «ВЕЛИКОГО КАНАЛУ. БАЛАДИ

РІЧКИ» – НОВІТНЬОЇ КИТАЙСЬКОЇ ОРИГІНАЛЬНОЇ ОПЕРИ 89

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

Жаркіх Т.В.

ХУДОЖНІ СЕНСИ MÉLODIE «LAMENTO»

ДЮПАРКА-ГОТЬЄ 102

Лисенко Я.О., Худієнко Ю.М.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ВОКАЛІСТА

У СТВОРЕННІ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ 114

Данилюк М.М., Данилюк Я.В.

ВІД ТРАДИЦІЙ – ДО СУЧАСНОСТІ:

СЛОБОЖАНСЬКИЙ ДОСВІД

МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ 123

Єрмоєнко А.Ю., Єрмоєнко Н.О.

БАЯН У КАМЕРНОМУ АНСАМБЛІ:

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ІНСТРУМЕНТА 137

Коваль С.І.

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО М. АРНОЛЬДА 147

Кисляк Б.М.

АРТИСТИЗМ ТА ЗАКОНОМІРНОСТІ ЙОГО ВТІЛЕННЯ

У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА 158

Гарець А.О. <i>РЕЗОНАНС ТА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКУ ЯК ПРИЙОМ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА ХХІ ст. (на прикладі обраних творів В. Сильвестрова та Ф. Сая)</i>	170
Приходько І.М., Токмакова М.М. <i>ВІЗУАЛЬНИЙ КОНТРАПУНКТ У КОНТЕКСТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ «СТРАСТЕЙ ЗА МАТВІЄМ» Й.С. БАХА</i>	182
Яковенко М.І. <i>НАСЛІДУВАННЯ ТРАДИЦІЙ ФРАНЦУЗЬКОГО ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА У ПЕДАГОГІЧНИХ НАСТАНОВАХ ВИДАТНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ФЛЕЙТИСТІВ ХХ ст. В. КІНКЕЙДА ТА Ю. БЕЙКЕРА</i>	195
Лебедь В.О. <i>ТВОРИ ДЛЯ САКСОФОНА У СУПРОВОДІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ДНІПРОВСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ</i>	208
Тітаров М.Ю. <i>КЛАРНЕТОВИЙ КВІНТЕТ Й. БРАМСА У ВИМІРАХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА</i>	219
Самокіш М.В. <i>ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО ХХ ст. (на прикладі Сонати для альту соло Віллі Буркхарда)</i>	231

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 23 (2, 2022)

Відповідальний за випуск:

редактор-упорядник

В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 29.12.2022 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 12,92
Наклад 100 пр. Зам. № 16

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