

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**Проблеми взаємодії  
мистецтва,  
педагогіки  
та теорії і практики освіти**

*Когнітивне музикознавство*

Збірник наукових статей  
Випуск 48

Харків  
2018

**Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського**  
(Протокол № 7 від 22 лютого 2018 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ), реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова» [<http://www.nbu.gov.ua/db/ref.html>], [http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbu/cgiirbis\\_64.exe](http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe)

**Редакційна колегія:**

- ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (голова)  
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор  
ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор  
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор  
ГРЕБЕНЮК Н. Є. – доктор мистецтвознавства, професор  
ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор  
BEDNAREK WIESIAW – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [Беднарек В'єслав – доктор хабілітований, професор вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]  
LOOS HELMUT – prof., dr., Institute für Musikwissenschaft, Leipzig (Deutschland) [Лоос Хельмут – професор, доктор, Інститут музикознавства, Лейпциг (Німеччина)]

**Відповідальний редактор:** доктор мистецтвознавства, професор **Л. В. Шаповалова**

**Редактори-упорядники:**

кандидат мистецтвознавства **Я. О. Сердюк, Л. В. Русакова**

П 78

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.** Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 48 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; відп. ред. – Л. В. Шаповалова ; ред.-упоряд. – Я. О. Сердюк, Л. В. Русакова. — Харків : Вид-во Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2018. — 296 с.

Пропонована збірка наукових праць репрезентує вітчизняний досвід сучасного музикознавства. Авторські розробки відбуваються на ґрунті методології теорії музики, яка в XXI ст. щільно пов'язана з виконавством та інтерпретацією (розділ 1), і розкривають спадкоємність та новачі мистецьких процесів.

Зміст сучасної мистецької освіти України в традиціях та новаціях розкрито на ґрунті вивчення класичної спадщини музичної культури України та Західної Європи (розділ 2). Кінцева мета дослідницьких пошуків – пізнання універсальних законів музичного мислення композиторів та виконавців, які розбудовують сучасну науку про музику «від Заходу – до Сходу» (статті молодих дослідників з Китаю). Представлені матеріали унаочнюють когнітивний напрям музикознавства XXI ст. як складової сучасної гуманітаристики.

Видання призначене для студентів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів України, а також для всіх, хто цікавиться музичним мистецтвом як засобом духовного і наукового спілкування.

ББК 85.31

ISSN 2519-4496

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2018



**ЗМІСТ**  
**СОДЕРЖАНИЕ**  
**TABLE OF CONTENTS**

**ЗМІСТ & Содержание & Table of contents** ..... 3

**Розділ 1**

**ТЕОРИЯ МУЗЫКИ XXI СТОЛІТТЯ: СПАДКОЄМНІСТЬ І НОВАЦІЇ**  
**ТЕОРИЯ МУЗЫКИ XXI ВЕКА: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАЦИИ**  
**XXI CENTURY MUSIC THEORY: TRADITIONS & NOVATIONS**

□ **СЕРДЮК Я. О. Матричні структури віртуального в системі музичної нотації** ■ Сердюк Я. О. Матричные структуры виртуального в системе музыкальной нотации ■ Serdiy Yaroslava. Matrix structures of virtual in the system of musical notation ..... 6

□ **БІЛЯЄВА Н. В. Диригентський жест : знак, символ, смисл** ■ Беляева Н. В. Дирижерский жест: знак, символ, смысл ■ Belyaeva Nadiya. Conductor's gesture: sign, symbol, meaning ..... 25

□ **КУДРЯВЦЕВ В. Ю. Інтонаційний образ світу у вокальному циклі Ж. Массне «Poème d'Avril» на вірші А. Сільвестра** ■ Кудрявцев В. Ю. Интонационный образ мира в вокальном цикле Ж. Массне «Poème d'Avril» на стихи А. Сильвестра ■ Kudryavtsev Valentin. The Intonation Image of the World in the Vocal Cycle by J. Massenet "Poème d'Avril" for A. Silvestre's Poetry ..... 39

□ **ФАН СИН-СЮАНЬ. Режисерський аналіз музично-сценічних творів французьких композиторів на сюжет «Ромео та Джульєти» (на матеріалі однойменних опери Ш. Гуно і мюзиклу Ж. Пресгурвіка)** ■ Фан Син-Сюань. Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика) ■ Fan Sin-Syuan. Stage-director analysis of music-stage works of the French composers on the plot of "Romeo and Juliet" (on material of the same name operas by Sh. Gounod and musical by G. Presgurvic) ..... 55

□ **ДОНДИК О. І. Особливості сучасних хорових аранжувань класичних творів на прикладі репертуару хору «Хрещатик»** ■ Дондик О. И. Особенности современных хоровых аранжировок классических произведений на примере репертуара хора «Хрещатик» ■ Dondyk Oksana. The features of modern choral arrangements of classical works on the example of «Khreshchatyk» Academic chamber choir repertoire ..... 70



- ПТАШЕНКО С. В. **Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяну Анатолія Гайденка** ■ Пташенко С. В. Специфіка пісенно-танцювальної жанровості в произведениях для баяна Анатолія Гайденко ■ Ptashenko Sergiy. Specificity of song and dance genre in the button accordion music by Anatoly Haidenko ..... 85
- ЛЮ І. **Камерно-вокальні твори Инь Циня: тематика та стилістика жанру** ■ Лю И. Камерно-вокальные произведения Инь Циня: тематика и стилістика жанра ■ Liu Yi. Chamber-vocal works of Yin Qin: theme and style of the genre ..... 102
- ЦІ МІНВЕЙ. **Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю** ■ Ци Минвей. Народная песня как национальный образ мира в условиях глобализации музыкальной культуры Китая ■ Qi Minway. The folk song as the national image of the world in the context of the globalization of China's musical culture ..... 116
- ДЕНЬ КАЙ ЮАНЬ. **Камерно-вокальна мініатюра у творчості Цинь Йончена: стилістика жанру** ■ День Кай Юань. Камерно-вокальная миниатюра в творчестве Цинь Ёнчена: стилістика жанра ■ Deng Kai Yuan. Chamber-vocal miniature in Qin Yong Cheng creativity: stylistics of the genre ..... 130
- МАЛИЙ Д. М. **«Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому** ■ Малий Д. Н. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика исполнительского приёма ■ Malyi Dmytro. "Guero" for the piano by H. Lachenmann: the semantics of the performer's technique ..... 145
- ДАНИЛОВА О. В. **«Dies irae. 39 варіацій» для фортепіано В. Бібіка: композиторська інтерпретація жанру** ■ Данилова О. В. «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторская интерпретация жанра ■ Danylova Oksana. "Dies irae. Thirty-nine variations" for piano by V. Bibik: composer's interpretation of the genre ..... 162

## Розділ 2

### МУЗИЧНА І ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSICAL AND THEATRICAL EDUCATION

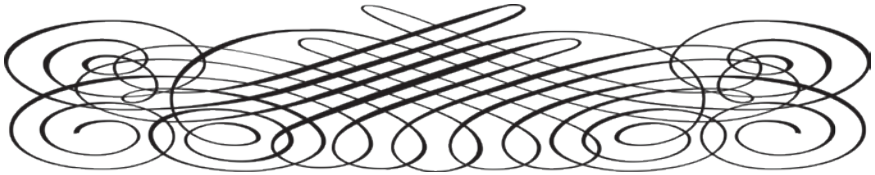
- ДОРОФЄЄВА О. Ю. **Педагогічна діяльність Мар'яна Крушельницького** ■ Дорофеева О. Ю. Педагогическая деятельность Марьяна Крушельницкого ■ Dorofieieva Olga. Maryian Krushelnytsky's Pedagogical Activities ..... 177



□ ГУБРІЙ Н. В. <b>На шляхах режисерського становлення: Михайло Верхацький і харківська театральна школа (1925–1935)</b> ■ Губрий Н. В. На путях режиссерского становления: Михаил Верхацкий и харьковская театральная школа (1925–1935) ■ Hubrii Nataliia. At the ways of becoming a stage director: Mykhaylo Verhatsky and the theatrical school of Kharkiv (1925–1935) .....	195
□ БЕЛІЧЕНКО Н. М. <b>Неімітаційне письмо у системі навчального курсу поліфонії: актуальні завдання сучасної теорії та практики</b> ■ Беличенко Н. Н. Неимитационное письмо в системе учебного курса полифонии: актуальные задачи современной теории и практики ■ Belichenko Nataliya. Non-imitative counterpoint in the system of the course of polyphony: the actual problems of modern theory and practice .....	213
□ ПОЛТАВЦЕВА Г. Б. <b>Навчальний посібник «Гармонія» І. М. Дубініна (до 100-річчя від дня народження автора)</b> ■ Полтавцева Г. Б. Учебное пособие «Гармония» И. Н. Дубинина (к 100-летию со дня рождения автора) ■ Полтавцева Г. Б. Igor Dubhinin's tutorial «Harmony» (confined to centenary of authors birth) .....	236
□ РЯБЧУН І. В. <b>Фортепіано, фортепіанна освіта і репертуар у формуванні музичної культури нової Греції</b> ■ Рябчун И. В. Фортепиано, фортепианное образование и репертуар в формировании музыкальной культуры новой Греции ■ Riabchun Iryna. Fortepiano, piano education and repertoire in the development of New Greek music culture .....	252
□ УТИНА А. М. <b>Опера М. В. Лисенка «Коза-дереза» у постановці Костянтинівської школи мистецтв: досвід створення ансамблевої партитури</b> ■ Утина А. Н. Опера Н. В. Лысенко «Коза-дереза» в постановке Константиновской школы искусств: опыт создания ансамблевой партитуры ■ Utina Anna. The «Kozha-dereza» opera by M. Lysenko staged in Konstantinovka art school: the experience of an ensemble score creating .....	277
<b>Про авторів</b> ■ Об авторах ■ About authors .....	294



## Розділ 1



ТЕОРИЯ МУЗИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ: СПАДКОЄМНІСТЬ І НОВАЦІЇ  
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ ХХІ ВЕКА: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАЦИИ  
XXI CENTURY MUSIC THEORY: TRADITIONS & NOVATIONS

УДК: 781.24 : 004.946.5

ORCID ID: 0000-0002-4007-5563

**Сердюк Я. О.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

### **Матричні структури віртуального в системі музичної нотації**

#### АНОТАЦІЯ

**Сердюк Я. О. Матричні структури віртуального в системі музичної нотації.** ■ У статті досліджується концепт віртуального в сучасному музикознавстві, який знаходиться в процесі формування усталеної семантичної структури. Його зміст організовано як понятійну систему з трьох елементів: віртуального онтологічного (що пов'язане із способом буття музичного твору, коли він не звучить), віртуального технологічного (комп'ютерних музичних практик), віртуального когнітивного – сфери прихованих можливостей музичного тексту. Виявлено матричні структури віртуального в системі музичної нотації, визначено актуальні та віртуальні параметри останньої, показано співвідношення цих параметрів у різних історичних типах нотації. Розвиток нотної графіки представлено як процес актуалізації віртуального. Віртуальне музичної нотації дефіновано як поле можливостей, обмежене порогом сприйняття звуку – матеріалу композиторської творчості – з одного боку, і стильовими особливостями певної епохи – з іншого.



■ **Ключові слова:** віртуальне, актуальне, параметри нотації, матричні структури, поле можливостей, тезаурус.

#### АННОТАЦІЯ

**Сердюк Я. А. Матричні структури віртуального в системі музикальної нотації.** ■ В статті досліджується концепт віртуального в сучасному музикознавстві, який знаходиться в процесі формування стійкої семантичної структури. Її зміст організовано як понятійна система з трьох елементів: віртуального онтологічного (пов'язаного з способом існування музикального творіння, коли воно не звучить), віртуального технологічного (комп'ютерних музикальних практик), віртуального когнітивного – сфери прихованих можливостей музикального творіння. Виявлені матричні структури віртуального в системі музикальної нотації, визначені актуальні та віртуальні параметри останньої, показано співвідношення цих параметрів в різних історичних типах нотації. Розвиток нотної графіки представлено як процес актуалізації віртуального. Віртуальне музикальної нотації визначено як поле можливостей, обмежене порогом сприйняття звуку – матеріалом композиторського творіння – з однієї сторони, і стилевими особливостями визначеної епохи – з іншої.

■ **Ключові слова:** віртуальне, актуальне, параметри нотації, матричні структури, поле можливостей, тезаурус.

#### ABSTRACT

**Serdyuk Yaroslava.** ■ **Matrix structures of virtual in the system of musical notation.**

**Background.** The concept “virtual” is widespread in contemporary musicology – both domestic and foreign. **The musical science works of recent years,** in which one way or another applied the concept of virtual, belong to the most diverse spheres of music science, cover a wide variety of topics: the problems of electronic music, of contemporary composers’ creativity, ontology of musical composition, musical communication, theoretical problems of a genre. Virtual in the musicological discourse is defined as: hidden, obscured, removed, computer reality, illusion created by technical means, possible, potential, secondary, less significant in the structure of the whole, abstract, imaginary, conditional artistic



world, actual. As we can see, the concept of virtual is in the process of forming an established semantic structure and needs in scientific development as a purely musicological problem. In our opinion, its content can be organized as a conceptual system with three elements: virtual ontological (connected with the way of being a musical work, when it does not sound), virtual technological (computer music practices), virtual cognitive – the scope of hidden possibilities of musical text.

One of the principles, on which the virtual cognitive research strategy is based, is the problem of notation, the notion of a priori incompleteness of the note recording, which causes a permanent difference between the recorded and the sounded. That is, any system of notation is invariant underlying, on which the almost infinite range of possibilities of performing intonation arises and is realized – in fact, the sphere of virtual. At the same time, it should be noted that the various historical types of notation were not studied by musicologists in the perspective of the problem of virtual in music.

**The purpose of the research** is to identify the matrix structures of the virtual in the system of musical notation, to comprehend the process of development the latter from the standpoint of the problem of musical virtual, to identify the actual and virtual parameters of the notation at different stages of its development. **The following methods** are used in this paper: analytical, comparative-historical and structural-systematic.

**Exposition of the main material of the study.** Any musical text due to its incompleteness is a matrix structure of the virtual, any system of notation includes actual and virtual parameters. As the actual parameters we understand everything that is sufficiently complete and accurately displayed in the notation and therefore can be reproduced quite clearly by the performer (specific physical properties of sound, performances, etc.). Virtual ones are those parameters that are not reflected in the musical text, or they displayed partially and therefore are in the field of possible. The sound embodiment of such parameters is always characterized by instability and variation. Virtual parameters of the notation are part of the composer's style and demonstrate a thesaurus of one or another era.

In classical five-line notation the actual parameters are sound altitude, meter and rhythm, tempo, dynamics, articulation, ornamentation (not always), and the virtual parameters there are harmonic vertical, texture (in the practice of general bass, partimento tradition), tempo, microdynamics, articulation, agogy, ornamentation, other nuances of performance.





In the notations of the earlier eras, the virtual area was even wider. In the literal notation it was a rhythm, in the neumatic notation – the exact height of sound and rhythm, in the modal and mezural notations – the exact duration of each separated sound.

In the scores of the XXth–XXIth centuries, any of the parameters of the notation may become actual or virtual. In some varieties of nondeterministic notation, the very structure of a musical composition becomes virtual or even music as a sound phenomenon, because some of scores written in a graphical notation no longer require sound embodiment.

**The results of the research support the idea that** they can be used in educational programs, in the methodology of historical and theoretical musicology.

**Conclusions.** Virtual of the music notation is a part of the sphere of virtual cognitive, connected directly with the musical text and represents a field of possibilities, limited by the threshold of perception of sound – the material of composer's work, on the one hand, and by the stylistic features of a certain era, on the other.

At the historical stages of the development of musical notation preceding the Classical-Romantic epoch, the ratio of the latter changed in the direction of reducing the number of virtual parameters, which allows to imagine the development of a musical score writing in this period as the process of actualization of virtual. In classical five-line clock notation, the balance between actual and virtual parameters has been achieved which is again violated in the systems of avant-garde music.

**Prospects for further researchs** we see in a more detailed consideration in the chosen perspective of each stage of development of musical notation. The great interest, in particular, lies in the study of experimental, innovative works of the composers of the XX–XXI centuries.

■ **Key words:** virtual, actual, notation settings, matrix structures, field of possibilities, thesaurus.



**Постановка проблеми.** Концепт віртуального широко розповсюджений у сучасному музикознавстві – як вітчизняному, так і зарубіжному. **Праці останніх років**, в яких так чи інакше застосовано концепт віртуального, належать до найрізноманітніших сфер музичної науки, висвітлюють найрізноманітнішу тематику: проблеми електронної музики, сучасної композиції, онтології музичного твору, музичної кому-



нікації, теоретичні проблеми жанру тощо (докладніше див. [15; 20–21; 25; 30; 7; 19; 23; 18; 13; 8]). Віртуальне у музикознавчому дискурсі визначається як: *приховане, завуальоване, зняте* [23, с. 48–51; 6, с. 240; 13, с. 32], *комп'ютерна реальність, ілюзія, створена технічними засобами* [20, с. 230; 15, с. 100; 30, с. 26; 25, с. 82], *можливе, потенційне* [17, с. 134–135; 1, с. 158], *другорядне, менш значуще* у структурі цілого [23, с. 157], *абстрактне* [3], *уявне* [18, с. 520], *умовний художній світ* [8, с. 305], *фактичне* [29, с. 2]. У більшості робіт ім'я концепта використано епізодично, як другорядна текстова одиниця. Лише в деяких працях концепт віртуального виступає як важливий або навіть ключовий репрезентант наукової ідеї. Така поліфункційність концепта та багатозначність його імені вказують на *відсутність* в сучасному музикознавстві чітких *систематизованих наукових уявлень* про віртуальне музики. Як бачимо, концепт віртуального перебуває у процесі формування усталеної семантичної структури і потребує наукової розробки як суто музикознавча проблема. На наш погляд, його зміст може бути організований як понятійна система з трьома елементами: *віртуальне онтологічне* (пов'язане із способом буття музичного твору, коли він не звучить), *віртуальне технологічне* (комп'ютерні музичні практики), *віртуальне когнітивне* – сфера прихованих можливостей музичного тексту. Дослідження віртуального когнітивного пов'язане з музичним твором у класичному розумінні – артефактом, зафіксованим завдяки нотній графіці, що відтворюється виконавцем та сприймається слухачем. Одна з засад, на яких тут ґрунтується дослідницька стратегія – проблема нотації, уявлення про *апріорну неповноту нотного запису*, що викликає перманентну розбіжність записаного та озвученого. Тобто, будь-яка система нотації є інваріантною основою, на якій виникає та реалізується майже нескінченне коло можливостей виконавського інтонування – власне, сфера віртуального. При цьому, слід зазначити, що різні *історичні типи нотації* не досліджувались музикознавцями саме в ракурсі проблеми віртуального в музиці [2; 5; 12; 14; 22; 24; 26].

**Метою дослідження** є виявлення матричних структур віртуального у системі музичної нотації, осмислення процесу розвитку останньої з позицій проблеми музичного віртуального, виявлення актуальних та віртуальних параметрів нотації на різних етапах її розвитку.



**Виклад основного матеріалу дослідження.** Оскільки, як вже було сказано вище, нотна схема не може вмістити в собі всю різноманітність нюансів живого виконання та в повній мірі передати варіативність виконавських втілень, то, як уявляється, будь-яке графічне відображення музичного тексту є субстратом, матричною структурою віртуального. Віртуальне ми розуміємо тут як поле можливостей, створене, по-перше, властивостями звуку – матеріалу музичного мистецтва – та обмежене порогом його сприйняття, по-друге – стильовими особливостями, виконавськими традиціями тієї чи іншої епохи, як своєрідну музичну пам'ять культури, композиторський та виконавський тезаурус. За межами цього поля віртуального-можливого знаходиться сфера того, що неможливо сприйняти слухом або такого, що не існує, чи його існування можна лише припустити (як, наприклад, ріманівські унтертони).

Уявлення про неповноту нотного запису та вивчення різних систем нотації, в яких різні властивості звуку та параметри композиції відображалися з різним ступенем повноти та точності, наводять на думку про наявність актуальних та віртуальних параметрів нотації. Під актуальними параметрами ми розуміємо все, що є досить повно і точно відображеним у нотному записі і тому може бути досить однозначно відтворено виконавцем (конкретні фізичні властивості звуку, виконавські прийоми тощо). Віртуальними є ті параметри, які не знайшли відображення в нотному записі, або лишилися відображеними частково і тому перебувають у сфері можливого. Звукове втілення таких параметрів завжди відрізняється нестабільністю та варіативністю.

У п'ятилінійній нотації класико-романтичного періоду досягнуто відносну рівновагу між цими двома типами параметрів, оскільки в ній досить повне й однозначне графічне відображення отримують практично всі властивості звуку і параметри музичної композиції (висота, тривалість, гучність, почасті тембр; орнаментика, що в епоху Бароко часто не виписувалась в тексті та імпровізувалась музикантами; виконавські нюанси – штрихи, артикуляція, агогіка, в фортепіанній музиці – педалізація).

Однак навіть при такій точності фіксації нотного тексту (в порівнянні з нотаціями попередніх епох) невідображеними в нотному



записі залишаються нюанси інтонування, що відносяться до області мікродінаміки, агогіки, індивідуальна манера звуковидобування. Те ж саме стосується і якостей вагомості або легкості сильних і слабких долей, метроритмічних і ладових тяжінь (ладової інтенції) а також – прихованої поліфонії.

Якість завершеності, структурованості, яку здобув музичний текст з появою п'ятилінійної нотації, стала результатом довгого процесу вдосконалення нотації, пов'язаного із прагненням до найбільш точної фіксації звукового матеріалу на письмі, у ході якого спочатку досить широка область віртуальних параметрів нотації поступово звукувалася.

Показовим в цьому плані є навіть перший етап розвитку класичної п'ятилінійної нотації – епоха генерал-басу та партименто.

З усіх компонентів композиції в практиці партименто реальність в нотному записі знаходив тільки один з голосів поліфонічного цілого – не лише бас, але будь-який голос – (докладніше див. [27]), у зразках генерал-басу (партії basso continuo) – лінія басового голосу, в обох видах музикування – частково, гармонічна схема, позначена цифровкою, а конкретний фактурний рисунок належав до області віртуального, потенційного, такого, що створюється і визначається свідомістю музиканта, кожного разу по-новому втілюючись в клавірній імпровізації. Фуга партименто, яка могла не бути записаною взагалі, чи бути записаною лише частково, або записаною повністю (докладніше див. [16]), демонструє, таким чином, *різні ступені актуалізації віртуального в нотному записі*.

Проілюструємо варіативність фактурного втілення гармонічної вертикалі в практиці генерал-басу на прикладі двох варіантів багатоголосного запису партії клавіру в першій частині Сонати F-dur BWV 41:F2 для флейти та basso continuo Г. Ф. Телемана (оригінальний запис подано у *Прикладі 1*).

У розшифровці, виданій Bärenreiter Verlag 1963 р. (див. *Приклад 2*), в такті 1 верхні голоси партії клавіра майже всюди дублюють мелодію флейти. В т. 2 лінія сопрано мелодично не дуже рухлива. Це пов'язано з вимогами повноти акордової вертикалі: автор розшифровки додає відсутній як в лінії басу, так і в партії флейти квинтовий тон (*d*) секстакорду II шаблю, що повторюється кілька разів.



В т. 4 альт і тенор в партії continuo дублюють партію флейти в унісон і в терцію. В цій розшифровці домінують закономірності гармонічної вертикалі, тип фактури наближається до хоральної.

Сучасна розшифровка партії basso continuo з сайту «flutetunnes.com» (див. *Приклад 3*) демонструє контрапунктичну взаємодію флейтової партії та партії клавіра, поліфонізацію останньої. Наприклад, у лінії альту з'являється ритмічна фігура з восьмою та двох шістнадцятих, яка передбачає матеріал флейтової партії (т. 1). В т. 5 знаходимо елементи імітаційної поліфонії: в партії клавіра з'являються фігури з чотирьох шістнадцятих – варіант таких самих фігур в партії флейти. Загалом цю розшифровку відрізняє більша легкість, прозорість фактури: в партії continuo триголосою подекуди змінюється двоголоссям на відміну від щільного чотириголосою в попередньому зразку.

Звернемо також увагу на роботу G. Sanguinetti, присвячену партименто. Автор наводить приклади побудови типових каденцій, де при одній та тій самій лінії басу виникають різні варіанти фактурно-гармонічного оформлення верхніх голосів, показує різні способи фігурування верхнього голосу в умовах однакових лінії баса і гармонічної схеми (докладніше див. [27, с. 57, 62]), а також дає зразки більш складних партименто, у яких вертикаль оформлюється, як мінімум, у три різні способи: з акордовим викладом у верхніх голосах, як поліфонічне двоголосся, як поліфонічна тканина зі змінною кількістю голосів (див. [27, с. 70, 75]).

У типах нотації, що історично передували епосі Бароко, область віртуального-можливого була ще ширшою та менш усталеною.

У **буквеній нотації** літерами позначався кожен зі звуків мелодії. При цьому ритміка не фіксувалася спеціально (докладніше див. [9, с. 12]), оскільки залежала від просодії вербального тексту і становила, таким чином, віртуальний рівень композиції відносно графічно відображених звуковисотних її параметрів.

Три історичні типи **невменної** нотації (яка відрізнялась від літерної приблизністю передачі звуковисотності) – адіастематична, діастематична, невменно-лінійна системи – пов'язані з процесом *поступового уточнення висотних параметрів* (докладніше див. [24]), які переходять, таким чином, зі *сфери віртуального в предметну реальність*



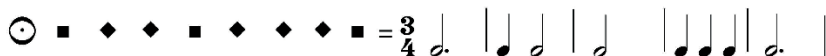
нотного письма. Термін «віртуальний» ми вживаємо тут у значенні, близькому до того, яке вкладає в нього Н. Корихалова, визначаючи віртуальну форму існування музичного опусу як сукупність минулих виконань [7, с. 148], відображених в колективній пам'яті, оскільки послідовність невм була покликана нагадати співакам про звуковисотну організацію вже відомих їм наспівів.

В адіастематичній невменній нотації, на відміну від літерної, до певної міри знаходять відбиток ритмічна сторона звучання (за допомогою спеціальних позначок подовження ударного складу – епісем); виконавські нюанси – агогіка, способи звуковидобування, артикуляція, на характер якої вказувало гостре чи округле накреслення невм; основний напрям мелодії (за допомогою латинських літер, розташованих над невмами (докладніше див. [28; 26; 11]).

У **невменно-лінійній** нотації звуковисотність стає більш визначеною, переходячи, таким чином, з *віртуального співочого тезаурусу* в область *конкретних графічних позначень*. Проте, ритміка та виконавські прийоми не знайшли відображення в цьому типі нотації.

У **модальній та мензуральній нотаціях** виробляються форми фіксації не лише звуковисотності, але й ритміки. Але, наприклад, у модальній нотації, згідно з В. Апелем, все ж немає окремих позначок для різних тривалостей, лише для їх комбінацій – лігатур. Графічне відображення останніх не давало уявлення про те, яка з тривалостей є *longa*, а яка – *brevis*, оскільки знаки всередині лігатури мали однакове накреслення, на відміну від тривалостей у п'ятилінійній тактовій нотації (докладніше див. [22, с. 223–224]).

У мензуральній нотації, на відміну від модальної, тривалість вже передається на письмі безпосередньо формою нотних знаків. Однак на ранніх стадіях розвитку мензуральної нотації позначки розподілу тривалостей все одно ще не фіксували всіх можливих варіантів ритмічної організації музики; графічні позначення тих чи інших звуків не завжди відображали їх фактичну тривалість. Покажемо це на прикладі ([4, с. 546]):





Знак, розташований перед нотами, вказує на розподіл тривалостей на три – *tempus perfectum*, *prolatio major*, тобто, *brevis* і *semibrevis* тридольні. Ідентичне зображення двох розташованих поруч *semibrevis* дозволяє припустити, що вони тривають однаковий час, так само як і *brevis* на початку, у середині і наприкінці побудови. Однак при порівнянні позначення тривалостей мензуральної нотації з їх розшифровкою в сучасній системі виявляємо розбіжність зазначених нот за тривалістю. Це обумовлено дією правила *alteratio* (зміни), яке пропонує збільшення тривалості другої з нот *brevis* або *semibrevis*, що стоять поруч, а також – правила *imperfectio*, яке стверджувало, що «якщо у тридольному членуванні за відносно протяжною нотою йде більше трьох нот сусідньої меншої тривалості, то тривалість даної ноти зменшується на одну третину» [4, с. 546]. Таким чином, тривалості, які мають в нотному записі однакове графічне відображення, озвучуються по-різному, відповідно, як сучасні половинна з крапкою (в першому такті) і половинна (у другому і третьому). Як бачимо, часові співвідношення тих чи інших звуків багато в чому все ще залишалися надбанням *віртуального композиторського та виконавського тезаурусу*, але не предметної області партитурної нотації.

Рівновага між актуальними та віртуальними параметрами знов порушується в системах нотації ХХ–ХХІ ст.

У детермінованих типах нотації (за класифікацією О. Дубинець [5, с. 18]), які є видозмінами класичної п'ятилінійної нотації, приблизного характеру набувають звуковисотні, ритмічні, інструментальні параметри, але при цьому часто уточнюються фізичні характеристики звучання, наприклад, використовуються шкали гучності – від найтихіших до найгучніших звуків (докладніше див. [5, с. 20–21, 22]). До класу детермінованої нотації належать і табулатури [5, с. 24], які відображають індивідуалізовані звукові ефекти, що реалізуються за допомогою певних прийомів звуковидобування. В цих системах нотації досить повно фіксується *тембр* – властивість звуку, яка в нотації класико-романтичної епохи мала *відносний, варіативний, тобто, віртуальний характер*. Табулатури сучасної музики дуже різноманітні в плані конкретних позначок, і за умов незнання останніх виконавцем, гіпотетичної втрати ком-



позиторських коментарів та розшифровок, текст музичного твору, записаного в подібній нотації, обертається на віртуальний об'єкт, можливість, що не реалізується в звучанні.

Недетерміновані (за О. Дубинець [5, с. 24]) типи нотації – флуктуаційна та зонна – гранично вільно відображають всі характеристики звучання. В обох системах встановлено певні межі для виконавської імпровізації. У флуктуаційній нотації це хронометровані часові відрізки, у які вкладаються довільні послідовності тривалостей, довільність ритмічного рисунку надає варіативності і вертикальним сполученням звуків. У зонній певні межі можуть бути встановлені для будь-яких параметрів композиції [5, с. 25–32].

У графічній та вербальній нотаціях, нотації «mobile» – також недетермінованих системах – *віртуальною* стає сама *структура музичного твору* як неподільна, тотожна самій собі цілісність. Подібні партитури фіксують лише фрагменти цілого, порядок яких обирається музикантами безпосередньо у процесі виконання [5, с. 35], або містять лише «символи письмової мови», вказують на порядок дій при виконанні, чи «поетично-лінгвістичними засобами» створюють «настрій для імпровізації» [5, с. 42], їх «можна розташовувати на пюпитрі різними способами, перегортати їх та міняти напрям читання» [5, с. 39]. Деякі з графічних партитур є лише візуальним образом, що не потребує звукового втілення, і в них, таким чином, *сама музика* як звуковий феномен стає *чистою віртуальністю*, об'єктом, що знаходиться в області слухової яви глядача-слухача.

Покажемо співвідношення актуальних та віртуальних параметрів нотації на різних етапах її розвитку у вигляді таблиці (див. додаток, Табл. 1).

**Висновки.** Зміст концепта віртуального у сучасному музикознавстві не є усталеним та структурованим. Його, на наш погляд, слід організувати як понятійну систему з трьох гілок: віртуального онтологічного, віртуального технологічного і віртуального когнітивного. Віртуальне музичної нотації є частиною сфери віртуального когнітивного, пов'язаного безпосередньо із музичним текстом, і являє собою поле можливостей, обмежене порогом сприйняття звуку – матеріалу композиторської творчості – з одного боку, і стилевими особливос-





тями певної епохи – з іншого. Будь-яка нотна схема внаслідок своєї неповноти є матричною структурою віртуального, будь-яка система нотації включає в себе актуальні та віртуальні параметри. На історичних етапах розвитку музичної нотації, що передували класико-романтичній епосі, співвідношення останніх змінювалося в бік зменшення кількості віртуальних параметрів, що дає змогу уявити розвиток партитурного письма в цей період як *процес актуалізації віртуального*. У класичній п'ятилінійній тактовій нотації досягнуто рівновагу між актуальними та віртуальними параметрами, яка знов порушується у системах авангардної музики.

**Перспективи подальшого дослідження** ми вбачаємо у більш детальному розгляді в обраному ракурсі кожного з етапів розвитку музичної нотації. Особливий інтерес, зокрема, становить вивчення експериментальних, новаторських партитур композиторів ХХ–ХХІ століть.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. Москва, 2011. 279 с.
2. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М. : Ред.-издат. отдел Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
3. Бурська О. П. Теоретико-методичні аспекти формування художньо-інтонаційних основ слухової свідомості у процесі виконавського пізнання музики. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*, 2007. Вип. 35. С. 73–75. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/2160/1/9.pdf>.
4. Вахромеев В. А. Мензуральная нотация. *Музыкальная энциклопедия. Т. 3, Кормо-Октябрь. М. : Советская энциклопедия*, 1976. С. 544–547.
5. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 314 с.
6. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы. *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова*, 2005. С. 239–255.
7. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Л. : Музыка, 1979. 208 с.



8. Катунян М. На границе реального и виртуального: хэппенинг, игровая структура, мультимедиа. *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 294–307.*

9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Учебник. В 2 т. Т. 1 : По XVIII век. М. : Музыка, 1983. 696 с.

10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

11. Невмы. *Католическая Энциклопедия. М., 2007. Т. 3. С. 758–761. URL : www.toletanus.ru.*

12. Нюрнберг М. Нотная графика. Л. : Музгиз, 1953. 256 с.

13. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2003. 56 с.

14. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М. : Композитор, 2003. 414 с.

15. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии. Творчество Аллы Загайкевич. Киев : Феникс, 2010. 208 с.

16. Серебренников М. Генерал-бас-фуга: еще один взгляд на забытую традицию. *Старинная музыка №2 (44). М. : Шанс, 2009. С. 13–20.*

17. Тараева Г. Р. Музыкальный язык в свете теоретических проблем музыкальной коммуникации. *Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика. Ростов н/Д, 2004. С. 102–141.*

18. Теория современной композиции ; ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания, МГК им. П. И. Чайковского. М : Музыка, 2007. 616, [7] с.

19. Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. / Сост. : И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 18–27.*

20. Устинов А. Анализ и компьютерное моделирование музыкального звука и текста. *Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 199–228.*

21. Устинов А. Моделирование музыкального исполнения. *Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 228–249.*



22. Apel, Willi. The notation of polyphonic music, 900–1600. URL : <https://archive.org/details/notationofpolyph00apel>.
23. Boulez P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Mayence : Editions Gonthier © C. B. Schott's Söhne ; Ouvrage reproduit par procédé photomécanique. Impression Bussière Camedan Imprimeries à Saind-Amand (Cher) le 1er juin 1999. 179.
24. Lines and staff. URL : <https://www.futurelearn.com/courses/from-ink-to-sound/1/steps/49216>.
25. Montanaro L. K. (2004). *A Singer's Guide to Performing Works for Voice and Electronics*. Treatise for the Degree of Doctor of Musical Arts The University of Texas at Austin. Texas at Austin. 104.
26. *Performing Western Plainchant*. URL : <http://ensembleison.de/publications/neumen/>.
27. Sanguinetti Giorgio. *The Realization of Partimenti*. URL : [http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/04-JMT51.1\\_Sanguinetti1pp\\_.pdf](http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/04-JMT51.1_Sanguinetti1pp_.pdf).
28. *The gregorian chant rhythm*. URL : [http://interletras.com/canticum/eng/Rhythm\\_elementary.html](http://interletras.com/canticum/eng/Rhythm_elementary.html).
29. Weber, Stephen Paul. (1993). *Principles of organization in piano etudes: an analytical study with application through original compositions: A dissertation in fine arts*. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of doctor of philosophy. Copyright by Stephen Weber. 221.
30. Zelli B. (2001). *Reale und virtuelle Räume in der Computermusik. Theorien, Systeme, Analysen*. Fachbereich 1 Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades. Doktor der Philosophie (Dr. Phil.) genehmigte Dissertation. Berlin, D. 83. 306.

## REFERENCES

1. Arkad'ev M. (2011). *Lingvisticheskaja katastrofa [The linguistic catastrophe]*. Moscow. 279.
2. Barsova I. A. (1997). *Ocherki po istorii partiturnoj notacii (XVI – pervaja polovina XVIII veka) [Essays on the history of the score notation (XVI – first half of the XVIII century)]*. Moscow : Red.-izdat. otdel Mosk. gos. konservatorii im. P. I. Chajkovskogo. 571.



3. Burs'ka O. P. (2007). Teoretiko-metodichni aspekti formuvannja hudozhn'o-intonacijnih osnov sluhovoї svidomosti u procesi vikonavs'kogo piznannja muziki [The theoretical and methodical aspects of the formation of artistically intonational bases of auditory consciousness in the process of performing knowledge of music]. *Visnyk Zhitomir. derzh. un-tu im. I. Franka. Vyp. 35.* 73–75. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/2160/1/9.pdf>.
4. Vahromeev V. A. (1976). Menzural'naja notacija [The mesural notation]. *Muzykal'naja jenciklopedija. T. 3, Korto-Oktol'. Moscow : Sovetskaja jenciklopedija.* 544–547.
5. Dubinec E. (1999). Znaki zvukov. O sovremennoj muzykal'noj notacii [The signs of sounds. About modern musical notation]. *Kyiv : GAMAJuN.* 314.
6. Dubravskaja T. (2005). Virtual'nyj sloj kompozicii. Novoe ponjatie v teorii muzykal'noj formy [The virtual layer of the composition. A new concept in the theory of musical form]. *Muzyka i muzykant v menjajushhemsja sociokul'turnom prostranstve : sb. st. Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova.* 239–255.
7. Koryhalova N. P. (1979). Interpretacija muziki [The music interpretation]. *Leningrad : Muzyka.* 208.
8. Katunjan M. (2005). Na granice real'nogo i virtual'nogo: hjepening, igrovaja struktura, mul'timedia [On the border of the real and virtual: happening, game structure, multimedia]. *Muzyka i muzykant v menjajushhemsja sociokul'turnom prostranstve : sb. st. Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova.* 294–307.
9. Livanova T. (1983). Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda [The history of Western European music until 1789] : *Uчебник. V 2 t. T. 1: Po XVIII vek. Moscow : Muzyka.* 696.
10. Nazajkinskij E. V. (2003). Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music] : *uчеб. posobie dlja stud. vyssh. uчеб. zavedenij. Moscow : Gumanit. izd. centr VLADOS.* 248.
11. Nevmy [The nevms] (2007). *Katolicheskaja enciklopedija. Moscow. T. 3.* 758–761. URL : [www.toletanus.ru](http://www.toletanus.ru).
12. Njurnberg M. (1953). Notnaja grafika [The musical notation]. *Leninograd : Muzgiz.* 256.
13. Petruseva N. A. (2003). P'er Bulez. Jestetika i tehnika muzykal'noj kompozicii [Pierre Boulez. Aesthetics and technique of musical composition]: *avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija : 17.00.02. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. P. I. Chajkovskogo. Moscow.* 56.



14. Pospelova R. L. (2003). Zapadnaja notacija XI–XIV vekov. Osnovnye reformy (na materiale traktatov) [Western notation of the 11th–14th centuries. The main reforms (on the material of the treatises)]. Moscow : Kompozitor. 414.
15. Rakunova I. N. (2010). Novye kompozitorskie tehnologii: Tvorchestvo Ally Zagajkevich [The new composer technologies: creativity of Alla Zagajkevich]. Kyiv : Feniks. 208.
16. Serebrennikov M. (2009). General-bas-fuga: eshhe odin vzgljad na zabytiju tradiciju [General bass fugue: another look at the forgotten tradition]. Starinnaja muzyka. № 2 (44). Moscow : Shans. 13–20.
17. Taraeva G. R. (2004). Muzykal'nyj jazyk v svete teoreticheskikh problem muzykal'noj kommunikacii [The musical language in the light of the theoretical problems of musical communication]. Muzyka v informacionnom mire. Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika. Rostov n/D. 102–141.
18. Teorija sovremennoj kompozicii. (2007) [The theory of modern composition] ; red. V. S. Tsenova ; Gos. in-t iskusstvoznaniya, MGK im. P. I. Chajkovskogo. Moscow : Muzyka. 616 [7].
19. Terent'ev D. (1988). Muzykal'noe proizvedenie v ego istoriko-evoljucionnom aspekte [The musical work in its historical evolutionary aspect]. Muzykal'noe proizvedenie: sushhnost', aspekty analiza: sb. st./ sost. : I. A. Kotljarevskij, D. G. Terent'ev. Kiev : Muz. Ukraïna. 18–27.
20. Ustinov A. (2003). Analiz i komp'juternoe modelirovanie muzykal'nogo zvuka i teksta [Analysis and computer modeling of musical sound and text]. Muzyka v informacionnom mire. Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika : sb. st. Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova. 199–228.
21. Ustinov A. (2003). Modelirovanie muzykal'nogo ispolnenija [Modeling of musical performance]. Muzyka v informacionnom mire. Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika : sb. st. Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova. 228–249.
22. Apel, Willi. The notation of polyphonic music, 900–1600. URL : <https://archive.org/details/notationofpolyph00apel>.
23. Boulez P. (1963). Penser la musique aujourd'hui. Mayence : Editions Gonthier © C. B. Schott's Söhne ; Ouvrage reproduit par procédé photomécanique. Impression Bussière Camedan Imprimeries à Saind-Amand (Cher) le 1er juin 1999. 179.
24. Lines and staff. URL : <https://www.futurelearn.com/courses/from-ink-to-sound/1/steps/49216>.



25. Montanaro L. K. (2004). A Singer's Guide to Performing Works for Voice and Electronics. Treatise for the Degree of Doctor of Musical Arts The University of Texas at Austin. Texas at Austin. 104.

26. Performing Western Plainchant. URL :<http://ensembleison.de/publications/neumen/>.

27. Sanguinetti Giorgio. The Realization of Partimenti. URL : [http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/04-JMT51.1\\_Sanguinetti1pp\\_.pdf](http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/04-JMT51.1_Sanguinetti1pp_.pdf).

28. The gregorian chant rhythm. URL : [http://interletras.com/canticum/eng/Rhythm\\_elementary.html](http://interletras.com/canticum/eng/Rhythm_elementary.html).

29. Weber, Stephen Paul. (1993). Principles of organization in piano etudes: an analytical study with application through original compositions: A dissertation in fine arts. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of doctor of philosophy. Copyright by Stephen Weber. 221.

30. Zelli B. (2001). Reale und virtuelle Räume in der Computermusik. Theorien, Systeme, Analysen. Fachbereich 1 Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades. Doktor der Philosophie (Dr. Phil.) genehmigte Dissertation. Berlin, D. 83. 306.



## ДОДАТОК «А» (НОТНІ ПРИКЛАДИ).

## Appendix A.

Таблиця 1

Види нотації	Актуальні параметри	Віртуальні параметри
Літерна (Античність)	Звуковисотність	Темп, ритм, метр, динаміка, виконавські нюанси
Невменна (адіастематична, діастематична)	Приблизний характер мелодичного руху, мотивна структура, акценти, артикуляція, (приблизно) агогіка, спосіб звуковидобування	Точна висота звуку, темп, метр і ритм, динаміка
Невменно-лінійна	Точна висота більшості звуків	Метр і ритм, темп, динаміка, артикуляція, способи звуковидобування, склад виконавців, вертикальна координація голосів (у багатоголоссі)
Модальна нотація	Звуковисотність, приблизно – ритміка (комбінації тривалостей)	Темп, динаміка, артикуляція, способи звуковидобування
Мензуральна нотація	Звуковисотність, ритміка (тривалості, їх співвідношення)	Темп, динаміка, артикуляція, способи звуковидобування, інші виконавські нюанси
П'ятилінійна тактова нотація (Бароко)	Звуковисотність, метр і ритм, темп, динаміка, артикуляція, орнаментика (не завжди)	Гармонічна вертикаль, фактура (в практиці генерал-басу, партименто), темп, мікродинаміка, артикуляція, агогіка, орнаментика, інші нюанси виконання
Пятилінійна тактова нотація (класико-романтична доба)	Звуковисотність, метр і ритм, темп, динаміка, артикуляція, орнаментика, педалізація, агогіка	Мікронюанси виконання, прихована поліфонія
Нотації ХХ–ХХІ ст.	Будь-який з параметрів композиції може стати актуальним або віртуальним	



Приклад 1.



Приклад 2.



Приклад 3.







УДК: 78.071.2 : 78.01

ORCID ID: 0000-0003-0721-7280

**Біляєва Н. В.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

## **Диригентський жест: знак, символ, смисл**

### АНОТАЦІЯ

**Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл.** ■ У статті розглянуто різноманітні аспекти тлумачення диригентського жесту як одного з компонентів процесу інтерпретації музичного твору та засобу передачі інформації щодо його художньо-образного змісту. Визначені основні напрямки у розумінні мови диригентських жестів. Надано характеристику основних диригентських схем, а також їх варіативних елементів. Зазначено зв'язок диригентських жестів і схем із художньо-образним наповненням музики, їх ієрархічну природу. Розглянуто деякі типологічні стильові особливості та класифікації диригентського жесту в аспекті його знаково-семантичного наповнення. Означено перспективи подальшого наукового дослідження феномену диригентського жесту, які, можливо, лежать у площині вивчення факторів, що впливають на вибір тих чи інших жестів диригента, та в області зв'язків з іншими видами мистецтва, зокрема, хореографією та пантомімою.

■ **Ключові слова:** диригентський жест, знак, символ, смисл, схема, розмір, диригування, семантика.

### АННОТАЦИЯ

**Беляева Н. В. Дирижерский жест: знак, символ, смысл.** ■ В статье рассмотрены разнообразные аспекты толкования дирижерского жеста как отдельного компонента процесса интерпретации музыкального произведения и способа передачи информации, связанной с его художественно-образным смыслом. Определены основные направления в понимании семантики языка дирижерских жестов. Дана характеристика основных дирижерских схем, а также их вариативных элементов. Отмечена связь дирижерских жестов и схем с художественно-образным наполнением музыки, их иерархическая природа. Рассмотрены некоторые типологические стилевые особенности и классифи-



кации дирижерского жеста в аспекте его знаково-семантического наполнения. Обозначены перспективы дальнейшего научного исследования феномена дирижерского жеста, которые, возможно, лежат в плоскости изучения факторов, влияющих на выбор тех или иных жестов дирижера, и в области связей с другими видами искусства, в частности, хореографией и пантомимой.

■ **Ключевые слова:** дирижерский жест, знак, символ, смысл, схема, размер, дирижирование, семантика.

#### ABSTRACT

**Belyaeva Nadya. ■ Conductor's gesture: sign, symbol, meaning.**

**Setting of the problem.** In contemporary music science, the vast majority of works about conducting are textbooks, instructional manuals and numerous journalistic works of various characters: biographies of conductors, their autobiography, reviews of various musicians about the work of conductors, and more. But the special researches, which studies the conductor's gestures as a certain language of signs, opens the hidden content of the latter, systematizes the conductor's gestures, considers the factors that determine one or another nature of movements of the conductor, do not exist. That is, we see a certain gap in the scientific comprehension of the conductorial art.

**The purpose of this article** is to achieve a new level of understanding of the conductorial art's components, in particular, the conductor's gestures as a special language of signs. **The following methods are used in this paper:** system, semi-otic and semantic approaches, comparative method.

**Results.** Conductor's gesture is a minimal moving component of the process of interpreting a musical composition, a kind of «intonation-movement».

The geometric elements, usually used as the symbols underlying the conductor's gestures, are a point, a line, a triangle and a cross. The choice of these symbols is not accidental, it was the result of the search for the most logical, natural and clear conducting gesture. The sign component of the conducting gesture manifests itself in the formation of its own, independent, specific system of information, the so-called «sign language». Conductor's gesture is a sign that is not limited to abstract conducting patterns, but enriches them substantially, creating a unique diversity of variants around these basic geometric symbols. The basic conductor's patterns one can compare with the theme of variations. Depending on the genre of the composition conducted, its style, nature of music, composer's and



conductor-interpreter's intent there are created a huge number of variants of these patterns, which give rise to the uniqueness of the sound of the music piece. Thus, the creative personality of the conductor, which cannot be copied mechanically, acts as the determining component of the conductor's gesture.

Tracing the links of conductor's gestures and patterns with artistic and images scope of music, it is possible to reveal their content and semantics. In this connection, the meaning of conductor's gestures one can consider from diverse points of view. One of the central elements in this list is synesthesia – the ability of a person to unite different feelings at the same time. That is why the characteristics of the conductor's gestures based on the synthesis of different human feelings appear as valuable auxiliary means of orientation in their huge amount, the semantic indicators of conductorial art. Among conducting gestures we distinguish the most significant ones: up-beat, cut-off, climax, rest, and fermata; and complementary ones, those clarifying the necessary semantic meaning of a specific musical moment of the composition: sharp, prickly, printed, decisive, soft, mysterious, realistic, timid, narrative, etc. The systematization of conducting gestures can be supplemented on and on, which is the meaning and value of conducting art based on the search for the musical embodiment of the universe phenomena and depths of the human soul. Comparing the nature of music pieces, revealing common features of the sign and semantic nature of conducting gestures we will define their role in the process of disclosing the artistic content.

**Conclusions.** As a result of studying a few scientific sources and generalizing our own observations, we will identify some factors that justify the creative actions of the conductors. All the diversity of conducting patterns one can be divide into two groups. In the first group there are tendencies to discretion of temporal organization of music. These include the gestures with sharp angles, which perform the role of a kind of caesura and separate one temporal stage of the musical process from the other. The other group tends to round off rough corners, to overcome the discreteness of the temporal organization. Conductor's gestures in these patterns do not separate temporal stages, but present them in a holistic, undivided movement. The conducting patterns under consideration and the choice of conducting gestures are determined by the specific content of the musical and artistic images, the creative vision of the conductor-interpreter and the tasks posed.

Highlighting **possible directions of the further scientific study** of the conductor's gesture phenomenon, we assume that they lie in the plane of studying the



factors that influence the choice of certain gestures of the conductor, connections with other kinds of art, in particular, choreography and pantomime. It may be interesting to compare conductor's gestures of representatives of different conductor's schools, countries and epochs.

**Key words:** conductor's gesture, sign, symbol, meaning, pattern, time, conducting, semantics.



**Постановка проблеми.** В сучасній науці про диригування переважна більшість праць – це підручники, навчально-методичні посібники [4–6; 8; 10; 14], численні публіцистичні твори різного характеру: біографії диригентів [1], їх автобіографії [12], відгуки різних музикантів про роботу диригентів та інше. При цьому спеціального дослідження, у якому б вивчалися саме диригентські жести як певна знакова мова, відкривався би прихований зміст останньої, систематизувалися би диригентські жести, визначалися б фактори, що обумовлюють той чи інший характер рухів диригента, не існує. Тобто, бачимо певну прогалину в науковому осягненні диригентського мистецтва.

**Аналіз останніх публікацій за темою дослідження.** Серед публікацій, присвячених питанням розвитку диригентського виконавського мистецтва в зазначеному аспекті, слід назвати методичну роботу П. Шеметова «Школа концертно-дирижерського мистецтва» [14] та автобіографічний триптих Г. Рождественського «Треугольники» [12]. Однак перша з них містить суто методичні думки з приводу використання диригентських жестів, друга ж має радше публіцистично-мемуарний характер.

**Мета статті** – досягнення нового рівня розуміння складових диригентського мистецтва, зокрема, диригентських жестів як особливої знакової мови. Об'єктом дослідження постає диригентське мистецтво, предметом – диригентський жест як знак, символ, провідник музичного смислу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Диригентський жест – це мінімальний рухомий компонент процесу інтерпретації музичного твору, своєрідна «інтонація-рух». На перший погляд, сутність диригентського жесту гранично проста й не потребує особли-



вих пояснень. Насправді ж, як у краплині води всесвіт, так і у диригентському жесті віддзеркалюється ідея музичного змісту в його неповторному тлумаченні. Діапазон диригентських жестів нескінченно великий та різноманітний. Та все ж, в багатьох аспектах музикознавство досягло певних успіхів на шляху осмислення сутності диригентських рухів.

В основі цього пізнання лежить уявлення про жестикуляцію. З нею пов'язують досить ясно визначену ієрархію диригентських прийомів за їх функціями. В основі такої ієрархії лежать диригентські схеми, які виникли на ґрунті емпіричного досвіду. Ці схеми складаються з найбільш природних, найвиразніших рухів рук, що легко сприймаються зором.

Якщо порівняти жести, пропонувані різними диригентами, у вигляді схем, то вражає їх певна спільність. Ані стильова відмінність музичних творів, ані яскрава індивідуальність диригентів-виконавців не можуть суттєво вплинути на ці закономірності. Вихідні, основоположні жести можна порівняти з діатонікою в музиці, що на її основі, як певне збагачення, виникає хроматика. Так і в диригуванні, основні схеми варіюються за допомогою додаткових рухів. У цих схемах присутні такі геометричні елементи: точка (символ нескінченно зменшеної площі кола), лінія (реалізація найменшої відстані між точками), трикутник (виникає як контур тридольного розміру), хрест (міститься усередині чотиридольного розміру).

Однодольні та дводольні розміри обмежуються використанням перших двох елементів: точки та лінії.

Схема «на раз» демонструє рух з гори вниз прямою лінією (див. приклад № 1 [14, с. 66]).

У схемі «на два» – рух двох ліній, висхідної та низхідної (див. приклад № 2 [14, с. 66]).

У схемі «на три» рух руками по трикутнику: униз – праворуч – вгору ліворуч (див. приклад № 3 [14, с. 67]).

У схемі «на чотири» в основі міститься хрест: рух униз, рух ліворуч, рух праворуч, рух вгору ліворуч (див. приклад № 4 [14, с. 69]).

Можна дійти висновку, що наведені геометричні фігури, що відображають дво- та тридольні музичні розміри, є основними, на



них спираються, з них виростають інші схеми, які відображають всі інші музичні розміри, у тому числі й складені. Чотири основні схеми виникли як наслідок найбільш природного та легко зрозумілого руху рук у просторі та часі. Не важко помітити серед цих схем хрестоподібну основу. Хрест, який знаходиться усередині чотиридольного розміру – це символ, що має глибоке коріння в історії людства.

Якщо ми згадаємо складні диригентські схеми, то впевнимось, що всі вони використовують позначені вище елементарні геометричні символи.

Схема «на п'ять» – комплексна – складається з руху, що відображає дво- та тридольність, в якій п'ятидольність показана за допомогою своєрідного «дівізі» початку руху в схемі.

Схема «на шість» ґрунтується на елементарних жестах тридольного розміру, в основі якого знаходиться трикутник.

Трикутник виникає як символ складного діалектичного процесу взаємодії різних компонентів (не випадково Г. Рождественський назвав свою фундаментальну автобіографічну працю «Трикутники»).

Також схема «на шість» має інший варіант, який ґрунтується на хресті.

Точка, лінія, трикутник, хрест – одвічні геометричні символи, які широко використовуються у гносеології. Кожен з них у процесі еволюції людської свідомості отримав власну, змістовну, багатозначну, іноді загадкову історію. Вибір цих символів не є випадковим. Він виник як наслідок пошуку найбільш логічної, природної та зрозумілої диригентської жестикуляції.

Диригування являє собою складну систему жестів, які набувають певного значення, тобто мають знакову природу, виконують функції знаків. Основна, дуже важлива для нас властивість знака полягає у тому, що він подається як певний матеріальний об'єкт, але слугує для визначення будь-чого іншого. З філософської точки зору знак найчастіше розуміється як «чувственно-воспринимаемый предмет, действие или событие, которое указывает, обозначает или представляет другой предмет, событие, действие» [3, с. 153–154].

Знак грає величезну роль у становленні мови та мислення. Знаки здебільшого розділяють на мовні та немовні. Перші породжують



самостійну систему інформації. Другі складаються зі знакових копій, знакових ознак та знакових сигналів (докладніше див. [2]).

На підставі вивчення знаків виникла порівняно молода наука – семіотика. Основоположником семіотики як науки вважають американського логіка і математика Ч. Пірса. В подальшому принципи семіотики були систематизовані філософами Ч. Моррисом та Ф. де Соссюром. Музична семіотика розглядає інтонаційний зміст музики як сукупність своєрідних знаків. На пострадянському просторі першість у розробці проблем музичної семіотики належить В. Медушевському [9].

Диригентський жест несе семантичне навантаження у власній специфічній формі: це знак, наповнений експресивним художнім змістом, що вирізняє його серед безлічі інших складових процесу передачі музичної інформації. Диригування, як своєрідна мова жестів, що складається з первинних мовних знаків, природно поєднується з немовними формами вираження (копіювання, сигнали та ін.). Мова диригентських жестів є інтернаціональною за своєю суттю і долає відмінності жестикуляції у музичному виконавстві різних народів. Це стає можливим завдяки загальнолюдській логіці тих символів, які лежать в основі диригентського мистецтва взагалі.

Диригентський жест можна розглядати як засіб надсилання інформації для створення того чи іншого звучання музики. Звідси величезне значення семантики диригентських жестів, яка, спираючись на абстрактні схеми диригування, варіює їх, завдяки чому виникає безмежна кількість неповторних зразків. Прямолінійні символічні геометричні схеми, як правило, не використовуються. Останні збагачуються гнучкими, хвилеподібними, дугоподібними та багатьма іншими рухами, в яких первинні абстрактні схеми постають у вигляді умовних орієнтирів.

Семантика диригентського жесту пов'язана не лише з часовою організацією музики, але й з її художньо-образним наповненням. Зважаючи на останнє, диригентський жест орієнтується не тільки на періодичність часових стадій, а і на фразування, мовні закономірності музики, які здебільшого не вкладаються у тактові схеми. Особливо яскраво це виявляється у тих музичних жанрах, де музи-



ка супроводжує слово, і диригент орієнтується у своїй жестикуляції не на метроритм, а на фразу й закономірності поетичного тексту. Це явище існує і в суто інструментальній музиці, в якій структура мелодики домінує над метром і породжує свої, інші форми жестикуляції. Внаслідок цього виникає зв'язок диригентських жестів з двома головними типами ритму: часовимірювальним (квантитативним) та акцентним (тактовим), за термінологією М. Г. Харлапа [13, стб. 657–664].

У своєрідній знаковій мові системи диригентських жестів спостерігаються три тенденції:

Перша – суворя дискретність метроритмічних структур.

Друга – відображення жестикуляцією не метроритмічних, а будь-яких інших музично-виражальних засобів (мелодики, агогіки, динаміки, гучності і та ін.).

Третя – прагнення до подолання дискретності та відображення у диригентському жесті безперервного руху музичної думки.

Останнє втілюється у таких схемах, які ґрунтуються на круговому русі рук. В таких випадках жест малює коло або вісімку в її вертикальному і горизонтальному виразі (останнє постає як символ нескінченності взагалі і течії музики зокрема). (див. приклад № 5 та № 6 [14, с. 166, 165]).

Цікавий приклад диригентської жестикуляції наводить Самюель Антек у книзі «Таким був Тосканіні»: «типичним для Тосканіні диригентським жестом був круговий рух, що нагадував вправу у каліграфії. Іноді він використовувався у бурхливих за ритмом розділах, які можна знайти в увертюрах Россіні. Цей жест, здавалось, служив імпульсом музиці та безперервності її течії. Замість того, щоб відбивати чверті у розмірах 4/4, 2/4 або 3/4 у загальноприйнятій манері, він надавав кожному змаху округлу форму» й продовжував робити це, не вказуючи тактової риски [1, с. 89, *переклад мій – Н. Б.*].

Отже, ще раз впевнюємося, що диригентський жест – це знак, який не обмежується абстрактними диригентськими схемами, а суттєво збагачує їх, утворюючи навколо цих своєрідних геометричних символів неповторну багатоманітність варіантів.

Розглянемо послідовно деякі з варіантів основних схем.





Схема «на раз» дуже мало розглядається авторами. Вона складається з лінії падіння, точки опори та лінії відбиття і вважається найскладнішою. Навіть у процесі навчання її здебільшого залишають на більш пізній час. Використовується ця схема у швидких темпах, у дво-, три-, чотири- і навіть у п'ятидольних розмірах (у вальсах, скерцо та ін.).

Перший її варіант – це геометрична пряма, яка рухається згори вниз і фактично лежить в основі усіх диригентських жестів (див. приклад № 1). У другому варіанті цієї схеми додається ауфтакт. Третій варіант схеми «на раз» відрізняється більш широкою аплікатурою, низхідна вертикальна лінія суттєво видозмінена, траєкторія висхідного руху не співпадає з траєкторією низхідного. Четвертий варіант у вигляді вісімки дуже умовно відображає зміст схеми «на раз». Ми не знаходимо в ньому ані початку, ані падіння, ані завершення (див. приклад № 6). Один з варіантів схеми «на два» – низхідна пряма лінія у сполученні з висхідною дугою. Один з варіантів схеми «на три» нагадує трикутник із згладженими кутами. Такий жест виникав у зв'язку з конкретним змістом музичного твору.

Диригування за схемою «на чотири» нагадує хрест, в якому завершення третьої долі та початок першої поєднуються прямою, ніби однією з тих, що можуть створити чотирикутник, який обрамляє хрест. Це найпоширеніший варіант, в якому хрест втілено через плавні природні рухи. Від фігури хреста залишається тільки незмінна перша низхідна лінія.

Основні диригентські схеми є настільки природними, логічними, доцільними, що їх форма зберігалася впродовж тривалого часу і дійшла до наших днів. Очевидно, вони виконуватимуть своє призначення і у майбутньому. Усі спроби знайти їм якусь альтернативу, як правило, були марними.

Основні схеми диригування можна порівняти з темою варіацій. У залежності від жанру твору, яким диригують, його стилю, характеру музики, задуму композитора, інтерпретатора-диригента створюється величезна кількість варіантів цих схем, які й породжують неповторність звучання музичного твору. Спроби якось систематизувати, типологізувати та запропонувати ці варіанти іншим диригентам



виправдовуються лише у незначній мірі, оскільки тут все залежить від творчої індивідуальності диригента, яка не може бути механічно скопійована. Увесь цей комплекс варіантів, у решті решт, підкорюється неповторній творчій індивідуальності диригента.

Великого значення у вивченні мови диригентських жестів набуває *синестезія* – наука про поєднання, взаємозв'язок, взаємопроникнення різних почуттів людини (докладніше див. [7]). Враховуючи синестетичний та змістовний аспекти, ступінь рухової активності, інформаційне навантаження, диригентські жести можна досить умовно поділити у такий спосіб.

### **Жест:**

**основний** (структуруючий) – ауфтакт, пауза, фермата, кульмінація, зняття;

**додатковий** (пояснюючий необхідні змістовні й смислові моменти твору):

- мінімальний; широкий, гіперболічний;
- зображальний; виражальний;
- символічний; реалістичний;
- карбований, гострий, кутастий, колючий; м'який;
- рішучий, героїчний; нерішучий, боязкий;
- оповідальний; загадковий тощо.

Спроби систематизації диригентських жестів можна продовжувати до нескінченності. Розвиток європейського вектора музичної освіти в Україні, як і диригентське мистецтво, полягає в одвічному пошуку музичного втілення явищ всесвіту та глибин людської душі, зокрема, і в удосконаленні диригентських схем як семіотичного феномену.

Диригентська професія, як будь-яка музично-виконавська діяльність, потребує розкриття творчого потенціалу особистості, її індивідуальних, самобутніх рис. Однак і видатні диригенти завжди спираються в своїй індивідуальності на певні основні, усталені закони диригентської техніки, обираючи для себе ті чи інші існуючі схеми. Як приклад наведемо деякі спостереження щодо диригентського стилю відомого музичного діяча, композитора, диригента, педагога, академіка Української академії наук національного прогресу, народного артиста України О. І. Литвинова.



О. Литвинов використовував найпоширеніші диригентські жести, які прийнято вважати основними, наповнюючи їх власною творчою експресією. Розмірковуючи над своєрідністю особистості О. Літвінова-диригента, слід звернутися до основних рис його виконавської манери. Остання вирізнялася чіткою, економічною пластикою, елегантною легкістю у рухах кисті, ліктя, плеча; жест був доволі лаконічним, глибоко змістовним, завжди пов'язаним із музичним образом. Проглядаючи партитуру, диригент підкреслював синкопи, акценти, вирівнював звучання. Талант виконавця-інтерпретатора допомагав йому знаходити нові грані у знайомих слухачам творах, створюючи ефект «реставрації» найкращих зразків світового джазового мистецтва.

**Висновки.** Внаслідок вивчення нечисленних наукових першоджерел та узагальнення власних спостережень визначимо деякі фактори, які обумовлюють творчі дії диригентів. Усю безліч схем диригування можна умовно розділити на дві групи. У першій наявні тенденції до дискретності часової організації музики. До неї належать жести, в яких присутні гострі кути, що виконують роль своєрідної цезури і відокремлюють одну часову стадію музичного процесу від іншої. У другій групі присутня тенденція до згладжування кутів, подолання дискретності часової організації. Диригентські жести у цих схемах не розділяють часові стадії, а подають їх у цілісному, не роздрібненому русі. Типи диригентських схем та вибір диригентських жестів визначаються конкретним художнім змістом музики, творчим баченням диригента-інтерпретатора та конкретними художніми завданнями. Рухи диригента – це певна складна ієрархічна знакова система, в основі якої знаходиться вихідний, найпростіший символ, збагачений величезною кількістю найрізноманітніших варіантів.

**Перспективи подальшої розробки теми.** Визначаючи можливі напрямки подальшого наукового дослідження теми, припустимо, що вони знаходяться у площині вивчення факторів, які впливають на вибір тих чи інших жестів диригента, в області зв'язків з іншими видами мистецтва, зокрема, хореографією та пантомімою, що, як і диригування, ґрунтуються, головним чином, на русі тіла людини. Серед інших аспектів дослідження слід виділити питання психології



диригентського мистецтва взагалі і диригентських жестів як одного з найважливіших його елементів. Цікавим може бути й зіставлення диригентських жестів представників різних диригентських шкіл, країн та епох.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антек С. Таким был Тосканини. *Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6. М. : Музыка, 1971. С. 78–164.*
2. Знак. *Большая советская энциклопедия. Т. 9. М. : Сов. энциклопедия, 1972. С. 547.*
3. Знак. *Философский словарь. Под. ред. М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. М. : Политиздат, 1963. С. 153–154.*
4. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М. : Музыка, 1965. 221 с.
5. Кан Э. Элементы дирижирования. Л. : Музыка, 1980. 240 с.
6. Колесса Н. Основы техники дирижирования. Київ : Музична Україна, 1981. 208 с.
7. Коляденко Н. Синестетический аспект постижения музыкального смысла. *Музыка и время № 12, 2005. С. 12–17.*
8. Маталаев Л. Основы дирижерской техники. М. : Советский композитор, 1986. 207 с.
9. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.*
10. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л. : Музыка, 1990. 199 с.
11. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л. : Музыка, 1974. 103 с.
12. Рождественский Г. Треугольники. М. : Музыка, 2001. 460 с.
13. Харлап М. Г., Холопова В. Н. Ритм. *Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М. : Советская энциклопедия, 1978. Стб. 657–665.*
14. Шеметов П. Школа концертно-дирижерского искусства. Харків : Лівий берег, 2004. 302 с.

## REFERENCES

1. Antek S. (1971). Takim byl Toscanini [Such Toscanini was]. *Ispolnitel'skoje iskusstvo zarubezhnykh stran. Вып. 6. Moscow : Muzyka. 78–164.*



2. Znak [A sign] (1972). Bol'shaja sovetskaja enciklopedija. T. 9. Moscow : Sov. entsiklopedija. 547.
3. Znak [A sign] (1963). Filosofskiy slovar'. Pod. red. M. M. Rozentalya i P. F. Yudina. Moscow : Politizdat. 153–154.
4. Kats E. (1980). Elementy dirizhirovaniya [Elements of conducting]. Leningrad : Muzyka. 240.
5. Kanershteyn M. (1965). Voprosy dirizhirovaniya [The questions of conducting]. Moscow : Muzyka. 221.
6. Kolessa N. (1981). Osnovy tehniki dirizhirovaniya [The Basics of conducting techniques]. Kyiv : Muzichna Ukraïna. 208.
7. Kolyadenko N. (2005). Sinesteticheskiy aspekt postizheniya muzykal'no-go smysla [Synaesthetic aspect of comprehension of musical meaning]. Muzyka i vremya № 12. 12–17.
8. Matalaev L. (1986). Osnovy dirizherskoj tehniki [The Basics of conducting technique]. Moscow : Sovetskij kompozitor. 207.
9. Medushevskij V. (1979). Muzykal'nyj stil' kak semioticheskij object [Musical style as a semiotic object]. Sovetskaja muzyka. № 3. 30–39.
10. Ol'khov K. (1990). Teoreticheskiye osnovy dirizherskoj tekhniki [The theoretical basics of conducting technique]. Leningrad : Muzyka. 199.
11. Rozhdestvenskiy G. (1974). Dirizherskaya applikatura [The conducting fingering]. Leningrad : Muzyka. 103.
12. Rozhdestvenskiy G. (2001). Treugol'niki [Triangles]. Moscow : Muzyka. 460.
13. Kharlap M., Kholopova V. (1978). Ritm [Rhythm]. Muzykal'naja enciklopedija. T. 4. Moscow : Sovetskaja enciklopedija. 657–665.
14. Shemetov P. (2004). Shkola kontsertno-dirizherskogo iskusstva [The school of concert conducting art]. Kharkiv : Livi bereg. 302.

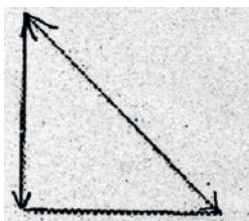


ДОДАТОК «А» (ІЛЮСТРАЦІЇ).  
Appendix A.

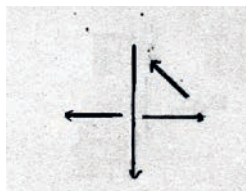
Приклад 1. Схема диригування «на раз»    Приклад 2. Схема диригування «на два»



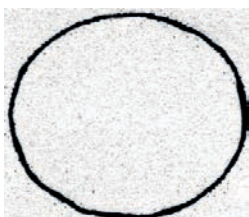
Приклад 3. Схема диригування «на три»



Приклад 4. Схема диригування  
«на чотири»



Приклад 5



Приклад 6





УДК: 78.071.1:78.087.61(44)

ORCID ID: 0000-0002-1609-4350

**Кудрявцев В. Ю.**

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

## **Интонационный образ мира в вокальном цикле Ж. Массне «Poème d'Avril» на стихи А. Сильвестра**

### АНОТАЦІЯ

**Кудрявцев В. Ю. Интонаційний образ світу у вокальному циклі Ж. Массне «Poème d'Avril» на вірші А. Сильвестра.** ■ У статті представлено аналіз унікальної організації художнього хронотопу, крізь призму якого знаходить своє вираження інтонаційний смисл твору геніального Майстра другої половини ХІХ століття. Проведений аналіз виявив, що «Poème d'Avril» Ж. Массне відрізняє своєрідність і оригінальність. 8-частинний пісенний цикл містить ряд внутрішніх циклів. Перший з них – у № 1, «Прелюдії», яка також організована у вигляді мініатюрного 8-частинного циклу, трактованого композитором як свого роду прообраз майбутньої циклічної цілісності. «Прелюдія» містить усі «нитки» даного твору. Специфіка інтонаційного образу світу вокального циклу Ж. Массне, який є індивідуальним перетворенням загальнокультурної норми, притаманної мистецтву пізнього романтизму, розкривається у його поступовому розгортанні, розростанні – від малого до його збільшеної подоби у масштабах значущого цілого. Подоба – це перший закон даного вокального циклу. Другий закон – метаморфоза: світи не є копією один одного, а трансформовані перетворенням, змінюванням.

■ **Ключові слова:** образ світу, циклоутворення, подоба, метаморфоза.

### АННОТАЦИЯ

**Кудрявцев В. Интонационный образ мира в вокальном цикле Ж. Массне «Poème d'Avril» на стихи А. Сильвестра.** ■ В статье представлен анализ уникальной организации художественного хронотопа, сквозь призму которого находит свое выражение интонационный смысл сочинения геніального Мастера второй половины ХІХ века. Проведенный анализ выявил, что «Poème d'Avril» Ж. Массне отличает своеобразие и оригинальность.



Восьмичастный песенный цикл содержит ряд внутренних циклов. Первый из них заключён в № 1 – «Прелюдии», также организованной в виде миниатюрного восьмичастного цикла, трактованного композитором как своего рода прообраз будущей циклической целостности. «Прелюдия» содержит все «нити» данного произведения. Специфика интонационного образа мира вокального цикла Ж. Массне, заключающаяся в индивидуальном претворении общекультурной нормы, свойственной музыкальному искусству позднего романтизма, раскрывается в его постепенном развёртывании, разрастании – от малого к его увеличенному подобию в масштабах значимого целого. Подобие – это первый закон данного вокального цикла. Второй закон – метаморфоза: миры не являются копией друг друга, а трансформированы преобразованием, преобразованием.

■ **Ключевые слова:** интонационный образ мира, циклообразование, подобие, метаморфоза.

#### ABSTRACT

**Kudryavtsev Valentin.** ■ **The Intonation Image of the World in the Vocal Cycle by J. Massenet “Poème d’Avril” on the A. Silvestre’s Poetry.**

**Background.** Performing interpretation of the musical and poetic work is connected with the secret of penetration into the author’s intonational «image of the world»: in the sound palette of musical and poetic texts, in the semantic and content structure of the work. Until now, these problems are not exhausted itself. The task of examining the general patterns and specific features of the intonational image of the world, encapsulated in J. Massenet’s vocal cycle “Poème d’Avril” seems relevant, since its realization allows one to penetrate into the structure and content of a work of art with the aim of its adequate research and performing re-creation. The importance of chamber-vocal creativity by J. Massenet in the aspect of the “intonational image of the world” is still not disclosed by domestic science.

**Objectives, methods.** The key concept is borrowed from Yu. Chekan’s scientific research [7]. The **aim** of the study is to study the specifics of the intonational image of the world in the vocal cycle by J. Massenet “Poème d’Avril”. The **object** of research is the chamber-vocal work of J. Massenet, the **subject** – the intonational image of the world imprinted in the vocal cycle “Poème d’Avril”.

**Results.** The study is focused on the intonation image of the world of the first J. Massenet’ vocal cycle “Poème d’Avril” (1866). The performed analysis shows





that the work of the French composer distinguishes by uniqueness and originality. The cycle from eight parts contains a number of inner cycles. The first from them is contained in No. 1 – the “Prelude”, which also is organized in the form of a miniature cycle in eight parts considered by the composer as a kind of prototype of the future cyclic integrity. In the Prelude’s organization, the principle of contrast between the piano and vocal declamatory fragments plays a fundamental role.

“Prelude”, in general, appears as a fragment of the musical and poetic whole, which displays the upcoming development processes. The form-making principles and intonation ideas exposed in the “Prelude”, as well as the figurative meanings contained in the declamatory verses, determine the structure and content of the subsequent development of the musical-poetic cycle. Thus, for example, each of the three inner cycles of “Poème d’Avril”, just like the vocal cycle as a whole, has a “structure of framing” that is programmed in the “Prelude”. Such organization of the inner cycles of “Poème d’Avril” and the composition as a whole is due to the role that the composer and the poet associate with the concept and image of eternity that often finds its graphical expression in the image of a circle.

The most important role in the design of artistic content of the Prelude is given to the inclusions of stilo a capriccio in the piano part of the framing fragments (1st and 4th). It is significant that the author’s remark “tempo a capriccio” is first introduced by the composer only in the final structure No. 4, where a series of arpeggiated chords is written in a special font (small – arpeggiato, large – top note). The remark “a capriccio” and along with it the corresponding font accompanies the final bar of the cycle – the piano postlude that concludes No. 8 and the whole cycle. However, since a specific font in the design of the musical notation appears in the initial Prelude, it must be concluded that the composer introduces elements of the capriccioso style already in No. 1, resort to which alone forms a “frame” characteristic of the introductory part. As a result, the composer’s desire to create several capriccioso “frames” throughout the whole cycle becomes apparent. One of them embraces Nos. 1 to 4, the second – 4 to 8, the third – 1 to 8. Thus, several internal vocal cycles “capriccio-framed” appear within the eight-part “Poème d’Avril”. At the same time, the capriccio-framed structure is present not only in the extreme sections (Lento) of the Prelude and inner cycles, but also in separate vocal poem lines, where the corresponding author remarks appear. Thus, similarly to number one, capriccio also “framing” the final poem, as evidenced by J. Massenet’s remarks. The dynamics of “capriccioness” implementation from



the unexpressed to the expressed forms the basis of the vocal poetic cycle. Both, performing and research logic should be focused on the realization of the capriccio purport based on the method of analogy.

Several interpretation principles of the intonation picture of the world manifested in the vocal cycle find their interpretation in the Prelude. One of them constitutes a kind of transformation of anticipatory reflection (the idea of the capriccio style is formed earlier than it reveals in the author's remarks explaining its meaning). The capriccio stylistics is the evidence of the composer's improvisational fantasy-prelude style as a way of building an intonation picture of the world in the vocal cycle "Poème d'Avril". The second one is based on immersion, step by step, in the mystery of the unfolding of artistic content, and on the forming of through images, in particular, the images-reminiScences that is characteristic of the romantic and impressionistic concept of creation in art.

The Silvestre's text, in fact, represents the symbolism of philosophy, nature and religion. The feeling of nature also gives to poetic text an impressionistic character, i. e. both, symbolism and impressionism – everything that is characteristic of the French culture, starting from the 60-ies of the 19th century, is reflected in number one, which is the prototype of the whole vocal cycle.

**Conclusion.** In "Poème d'Avril", J. Massenet embodied a law of romantic perception of the world such as a paradoxical interplay of fragmentation and continuity, which symbolizes the spiritual urge to merge with the infinite. The specificity of the intonation image of the world in the vocal cycle of J. Massenet lies in its gradual development – from a small part to the similar to it important whole.

■ **Key words:** the intonation image of the world, cycle formation, likeness, metamorphosis.



**Постановка проблеми.** Исполнительская интерпретация музыкально-поэтического произведения связана с тайной проникновения в авторский интонационный образ мира, в звуковую палитру музыкального и поэтического текстов, в смысловую и содержательную структуру произведения. До сих пор эта проблематика себя не исчерпала.

В вокальном цикле Ж. Массне «Poème d'Avril» («Апрельская поэма», 1866) представлена уникальная организация художественного



хронотопа, сквозь призму которого находит своё выражение интонационный смысл сочинения французского гения второй половины XIX века. В первом вокальном цикле композитора прослеживается общая закономерность, присущая, согласно Ю. Чекану [7], интонационному образу мира как категории музыковедения и заключающаяся в индивидуальном претворении общекультурной нормы, свойственной музыкальному искусству позднего романтизма. Задача рассмотрения общих закономерностей и специфики интонационного образа мира, заключённого в вокальном цикле Ж. Массне «Poème d'Avril», представляется актуальной, поскольку её реализация позволяет проникнуть в структуру и содержание художественного произведения с целью его адекватного исследовательского и исполнительского воссоздания.

**Анализ последних публикаций по теме.** Что касается непосредственно изучения творчества Ж. Массне, то в современном музыковедении прослеживается восприятие композитора, прежде всего, как оперного творца. Именно такой подход определил содержание кандидатских диссертаций Л. Мудрецкой [5], В. Азаровой [1], В. Мовчан [4]. Значение камерно-вокального творчества Ж. Массне в аспекте «интонационного образа мира» до сих пор остаётся не раскрытым отечественной наукой. Ключевое понятие заимствовано из научных исследований Ю. Чекана [7].

**Цель** исследования – изучить специфику интонационного образа мира в вокальном цикле Ж. Массне «Poème d'Avril». **Объект** исследования – камерно-вокальное творчество Ж. Массне, **предмет** – интонационный образ мира, запечатлённый в вокальном цикле «Poème d'Avril».

**Изложение основного материала.** В парадигму целостного философского знания, отражённого в категории «образ мира», должны быть включены едва ли не все сферы современной науки. Философское знание об образе мира, заключённое в его интонационном аналоге, требует спецификации в процессе превращения в предмет музыковедческого исследования.

Ю. Чекан определяет интонационный образ мира «как осмысленное в индивидуальном опыте, конкретизирующем общественно-куль-



турную норму, аудиальное выражение интонационно организованного пространственно-временного континуума <...> это феномен, имеющий конкретное содержание и смысл» [7]. Автор утверждает, что «музыкальным коррелятом пространства считаем фактуру, времени – композицию, носителем смысла – интонацию. При этом, разделяя мысль о том, что художественное произведение как творческое явление существует только в сознании человека, приходим к выводу, что та или иная конфигурация, тот или иной смысл являются результатами деятельности человеческого сознания, а смысл является функцией реципиента» [там же].

Проецируя данную исследовательскую установку на изучение интонационного образа мира как «пространственно-временного континуума» вокального цикла «Апрельской поэмы» Ж. Массне, следует констатировать, что он обусловлен своеобразием свойственного произведению процесса циклообразования. Его специфика заключается в наличии ряда взаимодействующих внутренних циклов, каждый из которых так или иначе, в той или иной форме, отражает структуру и содержание вокального цикла как целостности.

Восьмичастный песенный цикл содержит ряд внутренних циклов. Первый из них представлен в № 1 – «Прелюдии», также организованной в виде миниатюрного восьмичастного цикла, трактованного композитором как своего рода прообраз будущей циклической целостности. О том, что «Прелюдия» как миниатюрный восьмичастный цикл изоморфна «Апрельской поэме» как художественному целому, свидетельствует ряд факторов. В организации Прелюдии основополагающую роль играет принцип контраста между фортепианными и вокально-декламационными фрагментами. Четыре внутренних парно организованных цикла образованы посредством контрастного чередования инструментальных и декламационных разделов. Первую пару образует одноктоковая безразмерная фортепианная строка, написанная в темпе *Lento*, и поэтическое четверостишие, предназначенное для вокалиста. Вторая – четырёхтактовое фортепианное *Con moto* и, вновь, четырёхстрочная декламация. Третья пара – три такта у фортепиано в темпе *Andantino* и три строки поэтического текста в вокальной партии. Четвёртая пара – фрагмент фортепианной партии, полно-



стью идентичный началу «Прелюдии», и одна строка поэтического текста в партии вокалиста.

В первом внутреннем цикле, подобном № 1 – «Прелюдии» – представлено фактически четыре интонационных «образа мира», заключённых в миниатюрных фортепианных прелюдиях. В соответствующих им декламационных парах интонационный образ мира основан на воспроизведении речевой специфики французского языка, что найдет свое отражение в вокальной просодии последующих номеров.

Четыре инструментальные прелюдии, предвещающие мелодекламационные фрагменты, сами по себе образуют цикл прелюдий. Вместе с тем, четыре декламационных фрагмента, звучащие на фоне либо паузирования в партии фортепиано (как в первой паре), либо инструментальных педалей (во второй, третьей и четвертой парах) предстают в виде четырёх строф, структуре которых по мере продвижения к окончанию Прелюдии свойственно масштабное «сжатие», «свёртывание» объёма: от четырёх строк в двух первых строфах (катренах) – к трёхстишию (терцине) в третьей строфе и, наконец, однострочному резюме в финальном разделе. Так осуществляется процесс диминуэндрования внутреннего действия при крещендировании свойственной ему напряженности.

Наличие четырёх «пар» контрастных разделов позволяет рассматривать № 1 как цикл, в котором, в свою очередь, имеются внутренние циклы.

«Прелюдии» (№ 1) присуща «рамочная организация», о чём свидетельствует наличие темповой репризы *Lent sans mesure*, обрамляющей центральный раздел вступительной музыкально-поэтической фантазии. Четырёхкратная смена темпов и тематического материала в «Прелюдии» свидетельствует о свойственной ей «фрагментарной драматургии» [6], необходимость обращения к которой обусловлена художественной задачей предварительного экспонирования (показа) прообразов (видений) будущей лирической драмы. Кроме того, и сама Прелюдия как целое предстаёт как тот фрагмент музыкально-поэтического целого, в котором отображены грядущие процессы развития. Экспонированные в Прелюдии принципы формообразования и интонационные идеи, а также образные смыслы, содержащиеся в декла-



мационных строфах, обуславливают структуру и содержание последующего развития музыкально-поэтического цикла. Так, например, каждый из шести внутренних циклов «Апрельской поэмы», как и вокальный цикл в целом, построен по принципу «рамочной конструкции», запрограммированной в «Прелюдии». Подобная организация внутренних циклов «Апрельской поэмы» и всей композиции в целом обусловлена той ролью, которую композитор и поэт связывают с понятием и образом вечности, нередко находящим своё графическое воплощение в образе круга.

Крайние части первого номера написаны в темпе *Lent sans mesure*, вторая часть – *Con moto*, третья – *Andantino*. Прелюдия, таким образом, представляет собой некий условный четырёхчастный цикл, в структуру которого входят и мелодекламационные фрагменты. При этом первая и четвёртая пары образуют своего рода «раму» «Прелюдии», а её второе и третье диалогические построения выполняют функцию своеобразного центра (средних частей).

Авторские ремарки *sans mesure* (без размера), сопровождающие темповое обозначение *Lent* (в первом и четвёртом построениях), позволяют провести аналогии с прелюдийно-фантазийными, импровизационными прообразами эпохи Барокко.

Одной из особенностей метроритмической логики, нашедшей отражение в Прелюдии, является постепенное проявление ритмической конкретики с её последующей нивелировкой. В обрамление нетактированных прелюдийно-постлюдийных фрагментов композитор заключает определённую метрику, вместе с тем, лишённую выписанного тактового размера (который, однако, угадывается –  $4/4$ ), второй фрагмент – *Con moto*, а затем – метроритмически прояснённое третье прелюдийное построение – *Andantino* ( $2/4$ ).

Миниатюризм сочетается в № 1 с глубиной отражённого в нём содержания. Прелюдия как интонационный микромир являет собой уменьшенный аналог всего вокального цикла.

Что касается тонального плана Прелюдии, то основной тональностью в ней является гармонический *Es-dur*: именно в этом ладу написаны первый, второй и четвёртый фортепианные фрагменты. Завершение второго фрагмента на уменьшённой гармонии, включающей



в свой состав тон «ges», способствует осуществлению модуляции в ges-moll в третьем фрагменте Прелюдии. Возвращение к исходному Es-dur в финальном фрагменте № 1 осуществлено посредством альтерированного модулирующего аккорда ( $D_2$  – Es-dur).

Окончание каждого из четырёх фортепианных фрагментов на диссонирующих созвучиях позволяет соотнести гармоническое мышление Ж. Массне с принципом вагнеровской «бесконечной мелодии» [3], воспроизводящей романтические образы и идеи томления по недостижимому, идеальному, прекрасному. Наличие черт «бесконечной мелодии» в Прелюдии к «Апрельской поэме» свидетельствует о стремлении французского композитора к романтической незавершённости представленных в прелюдии «набросков», которые получают более последовательное изложение в дальнейших номерах цикла. Однако и там они не обретут окончательной завершённости: недосказанность предстаёт как сущностная черта того интонационного образа мира, который композитор создает в «Poème d'Avril».

В *Prélude* Ж. Массне воплощается такой закон романтического мировосприятия, как «парадоксальное взаимодействие фрагментарности и континуальности, символизирующей духовную тягу к слиянию с бесконечностью» [6].

Важнейшую роль в оформлении художественного содержания Прелюдии играют вкрапления *stilo a cappiccio* в фортепианную партию обрамляющих фрагментов (первого и четвёртого). Показательно, что авторская ремарка «tempo a cappiccio» впервые вводится композитором лишь в завершающем № 4 построении, в котором ряд арпеджированных аккордов выписан специальным шрифтом (мелким – арпеджиато, крупным – верхняя нота). Ремарка «a cappiccio», а вместе с ней и соответствующий шрифт сопровождает и финальные такты цикла – фортепианную постлюдию, венчающую № 8 и весь цикл. Однако, поскольку специфический шрифт в оформлении нотной записи появляется в начальной Прелюдии, следует сделать вывод о том, что уже в № 1 композитор вводит элементы каприччиозного стиля, обращение к которому само по себе образует характерную для вступительной части «раму». Подобная «каприччиозно-рамочная» конструкция характерна также и для № 4. Его начальная обрамля-



ющая часть оформлена аналогично финальному обрамлению Прелюдии: об этом свидетельствует как общая темпово-фактурная основа, так и не конкретизированная посредством авторской ремарки каприччиозная стилистика. Что же касается оформления завершения каприччиозной «рамы» № 4, то для него характерно как разрастание масштабов, так и введение первой авторской ремарки «а саргіссіо». Изоморфна Прелюдии № 4 и структура № 8, также обладающего каприччиозной «рамой» в медленном темпе. Здесь впервые в контексте вокального цикла композитор вводит ремарку «а саргіссіо» не только в завершающий финальную поэму фрагмент, но и в начальное построение. «Рама» финальной поэмы характеризуется, наряду с подобием первому номеру, авторскими комментариями, конкретизирующими её каприччиозную природу. Так обнаруживает себя стремление композитора к постепенному проявлению авторского замысла, основанного на процессе выявления его каприччиозной природы. Необходимо отметить, что если каприччиозные фрагменты, обладающие функцией обрамления, на протяжении всего цикла вокальных поэм были сопряжены с динамическими оттенками *p*, *pp*, то финальная авторская ремарка «а саргіссіо» основана на динамике *f* и *ff* (с последующим диминуэндированием вплоть до *p* на последнем звуке). Это означает, что до финального каприччио композитор связывал с каприччиозными фрагментами функцию тихой кульминации. Интерпретация финального каприччио свидетельствует о преобразовании его значения, обоснованного воспроизведением концепции смерти как условия грядущего возрождения, потенциальной возможности последующего развёртывания каприччиозных циклообразований.

Наряду с трактовкой каприччиозных «рам» в функции обрамления отдельных номеров вокального цикла, очевидно стремление Ж. Массне к созданию посредством импровизационных фортепианных обрамлений «арок», объединяющих в «малые» циклы группы вокальных номеров. Так возникает серия каприччиозных «рам» в масштабах всего цикла. Первая из них объединяет №№ 1–4, вторая – 4–8, третья – 1–8, четвёртая – 1–7, пятая – 4–7, шестая – 7–8. В итоге образуется «цепь» обрамлённых каприччиозными «рамами» шести внутренних вокальных циклов восьмичастной «Апрельской поэмы».





Следовательно, рамочно-каприччиозная структура присуща не только крайним разделам (*Lento*) Прелюдии, не только четвёртой и восьмой вокальным поэмам, в которых наличествуют соответствующие авторские ремарки, но и шести «малым» циклам. Таким образом, в «Апрельской поэме» наблюдается дифференциация номеров на обрамляющие и обрамляемые. К числу обрамляющих можно отнести: № 1, № 4, № 7, № 8, к числу обрамляемых – № 2, № 3, № 5, № 6. Малые циклы: 1–4, 4–7 подобны по своей структуре. Кроме того, обрамляющие части больше задействованы в драматургии целого. Так, например, структура № 1 используется при оформлении ряда циклов: 1–4, 1–7, 1–8; № 4: 1–4, 4–7, 4–8; № 7: 1–7, 4–7, 4–8; № 8: 1–8, 4–8, 7–8. Каждый из них участвует в оформлении рамочной комбинации. Однако своеобразие вокального цикла «Апрельская поэма» заключается ещё и в том, что в нём происходит следующая метаморфоза: обрамляемые части превращаются в обрамляющие. Так, например, первая пара обрамляемых номеров (2 и 3) также обладает формой «рамы».

Распознавание скрытого каприччиозного замысла композитора возможно на основе метода экстраполяции в применении к исследовательскому и исполнительскому анализу цикла. Динамика воплощения каприччиозности от непроявленного к явленному составляет основу музыкального содержания вокально-поэтического цикла. И исполнительская, и исследовательская логика постижения авторского замысла должна быть направлена на распознавание и воплощение каприччиозного смысла на основе метода аналогии, позволяющего распространить общий смысл на удаленные во времени-пространстве фортепианные фрагменты.

В «Прелюдии» находят своё воплощение несколько принципов преломления интонационной картины мира, запечатлённой в вокальном цикле. Один из них представляет собой своеобразное претворение опережающего отражения (идея каприччиозности, каприччиозного стиля формируется в нотном тексте ранее расшифровывающих его значение авторских ремарок). Расшифровка авторского замысла, возникающая благодаря соответствующим ремаркам, способствует более или менее полному его открытию после того, как их звуко-стилевые предвестники нашли своё опережающее отражение в нотной



записи. Каприччиозная стилистика – свидетельство импровизационного фантазийно-прелюдийного стиля композитора как способа построения интонационной картины мира в вокальном цикле «Апрельская поэма».

Второй основан на постепенном погружении в ту таинственность разворачивания художественного содержания, что свойственна романтически-импрессионистической концепции мироздания в искусстве. В первом номере поэтической декламации А. Сильвестром вкраплены те слова-образы, которые получают развитие в последующих поэмах вокального цикла. При этом следует отметить, что одни из сквозных смыслообразов, действительно, обретут неоднократное повторение; что касается других, то, не будучи повторенными словесно, они будут присутствовать имплицитно. Помимо этого, следует заметить, что наличествуют и такие смыслообразы, которые в процессе развёртывания содержания цикла вокальных поэм обретут как словесное повторение, так и образное развитие связанных с ними смыслов. Так, например, содержащийся в первой части вокального монолога смыслообраз «безумие» найдёт своё точное повторение в № 8. Вместе с тем, едва ли не всё развёртывание лирической драмы на протяжении всего восьмичастного цикла сопряжено с процессом погружения в любовное безумие, испытываемое лирическим героем «Апрельской поэмы». Кроме того, от номера к номеру очевидно всё большее и большее углубление этого состояния.

«Воспоминание» – один из центральных смыслообразов, используемых в «Прелюдии». Помимо вербальных повторов смыслообраза «воспоминание», принцип реминисценций обнаруживает своё действие в драматургии цикла. С этой точки зрения каприччиозно-рамочная композиция частей и целого «Апрельской поэмы» предстаёт как своего рода аналог наплывов воспоминаний о любви как смысле бытия, причудливо и непредсказуемо, многократно и неустанно возвращающих развитие лирического действия «на круги своя».

Важную роль в процессе развёртывания смыслообразования вокального цикла играют и имена, введённые в вербальный текст «Прелюдии». При этом их значение в оформлении художественной целостности различно. Если имя собственное «Лазарь» единственный раз



вводится в сочинение (во вторую часть прелюдийной мелодекламации), то в дальнейшем связанная с ним символика смерти-воскресения становится определяющей в оформлении концепции поэмого цикла.

В отличие от трактовки библейского имени, введённое в третью часть прелюдийной мелодекламации (№ 1) слово-образ «миньон», не только повторяется во второй вокальной поэме, но и меняет свою содержательную природу. Если в первом случае оно предстаёт как имя нарицательное, во втором – как имя собственное, то в пятом оно вновь возвращается к своей изначальной – нарицательной – форме. Так, в самой трактовке имени «Миньон» возникает некая «рамочная» композиция, основанная на преобразовании его содержания от нарицательной к собственной и, затем, вновь нарицательной, форме бытия. Кроме того, в процессе циклообразования очевидны и иные преобразования смысла, сопряжённого с «миньон». Так, «миньон» метаморфозирует из имени в произносимое в вербальном тексте понятие, которое становится аналогом того стремления композитора к миниатюре, которое определяет и жанровую природу произведения, состоящего из цикла поэм. Наконец, в связи с тягой Ж. Массне к миниатюре, выражаемой посредством понятия «миньон» (крошка), реализуется и такая особенность формообразования в «Апрельской поэме», как наличие нескольких «малых» циклов. Подобно тому, как «а саргіссіо» в оформлении содержания цикла имело скрытую и явную формы проявления, так и смыслообраз «миньон» обладает вербально-текстовой непрявленностью и явленностью.

Следует заметить, что музыкальная просодия в вокальной лирике Ж. Массне отличается органическим взаимодействием словесной и музыкальной интонации. Композитор словно бы воплотил в камерно-вокальном творчестве тот принцип французской мелодики, что был сформирован Ж. Б. Люлли в жанре французской лирической трагедии, когда музыкальная интонация определялась особенностями французской театрально-драматической речи.

Процесс наслаивания внутрициклических образований способствует выражению многогранности смыслов, которая присуща интонационному образу мира, запечатлённому в восьми вокальных поэмах Ж. Массне и А. Сильвестра. «Цикл “Апрельская поэма” отмечен



редкой конгениальностью авторов. Что же касается музыки, то применительно к ней можно уже говорить о зрелости некоторых важных сторон вокальной лирики Массне <...>. Сочетание простоты с изысканностью и старофранцузских традиций с предымпрессионистской утонченностью образов уже явственно выступает в “Апрельской поэме”» – отмечает Ю. Кремлёв [2, с. 34].

**Выводы.** Специфика интонационного образа мира «Апрельской поэмы» заключается в его постепенном развёртывании, разрастании – от малого к его увеличенному подобию в масштабах значимого целого. Из малого образа мира, заключённого в «Прелюдии», производится его первый увеличенный аналог, затем – ещё более значительное построение, и, наконец, законченная художественная целостность. Все они организованы на основе изоморфизма, когда важнейшую роль играет характер их образования, а именно – принцип цикличности. Цикл порождает цикл. Законы интонационного образа мира заключены в специфике его образования, основанном на принципе подобия, отражения большого в малом, малого – в великом. Подобие – это первый закон вокального цикла. Второй закон – метаморфоза: миры не являются копией друг друга, а трансформированы преобразованием, преобразованием.

**Перспективы и практическое применение материалов исследования.** Представленные в статье материалы призваны послужить основой для дальнейших разработок автора в данном направлении, а также могут быть использованы в учебной практике музыкальных вузов (курсах истории мировой музыкальной культуры, вокального искусства, анализа музыкальных произведений) и концертной практике музыкантов-исполнителей, способствуя более глубокому проникновению последних в замысел композитора.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова В. В. Тема христианского гуманизма в лирических операх Ж. Массне: «Таис», «Сафо», «Жонглер Богоматери»: очерки. Воронеж: Истоки, 2000. 208 с.
2. Кремлёв Ю. Жюль Массне. Москва: Советский композитор, 1969. 248 с.



3. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Р. Вагнера. Москва : Музыка, 1975. 228 с.

4. Мовчан В. О. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 18 с.

5. Мудрецкая Л. Вагнеровские влияния в опере «Эсklarmonda» Ж. Массне [Электронный ресурс]. Дата обращения 1.02.2018. Режим доступа : <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/13.pdf>.

6. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

7. Чекан Ю. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний) [Электронный ресурс]. Дата обращения 25.01.2018. Режим доступа : <http://musalm.ru/2011-1-2-4.html>.

8. Massenet J. Mes souvenirs. Édition. Nouv. éd. / commentée par Gérard Condé, Paris : Éd. Plume: [Calmann-Lévy], 1992. 352 p.

## REFERENCES

1. Azarova V. V. (2000). Tema hristianskogo gumanizma v liricheskikh operah Zh. Massne: «Tais», «Safo», «Zhongler Bogomateri» [The theme of Christian humanism in the lyric operas of J. Massenet: “Thais”, “Safo”, “The Juggler of Our Lady”] : Ocherki. Voronezh : Istoki. 208 s.

2. Kremlev Yu. (1969). Zhyul Massne [Jules Massenet] . Moscow : Sovetskiy kompozitor. 248 s.

3. Kurt E. (1975). Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» R. Vagnera [Romantic harmony and its crisis in “Tristan” by R. Wagner]. Moscow : Muzyika. 228 s.

4. Movchan V. O. (2016). Frantsuz'ka lirychna opera v dynamitsi zhanrovoyi tradytsiyi [French lyrical opera in the dynamics of the genre tradition] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : spets. 17.00.03 ; Kharkiv. nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv. 18 s.

5. Mudretskaya L. Vagnerovskie vliyaniya v opere «Esklarmonda» Zh. Massne [Wagnerian influences in the opera “Esclarmonde” by J. Massenet]. Retrieved 1.02.2018 from: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/13.pdf>.



6. Roschenko (Averyanova) E. G. (2004). *Novaya mifologiya romantizma i muzyika (problemyi entsiklopedicheskogo analiza muzyiki)* [The new mythology of Romanticism and music (the problems of encyclopaedic analysis of music)] : monografiya. Harkov : HNURE. 288 s.

7. Chekan Yu. *Intonatsionniy obraz mira kak kategoriya istoricheskogo muzyikoznaniya (neskolko vvodnyih zamechaniy)* [The intonational image of the World as a category of historical musicology (the several introductory remarks)]. Retrieved 25.01.2018 from: <http://musalm.ru/2011-1-2-4.html>.

8. Massenet J. (1992). *Mes souvenirs* [My memories]. Massenet J. Édition. Nouv. éd. / commentée par Gérard Condé. Paris : Éd. Plume: [Calmann-Lévy]. 352 p.



УДК: 78.071.2: [782.1+782.8] (44)

ORCID ID: 0000-0002-0157-7966

## Фан Син-Сюань

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

### **Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика)**

#### АНОТАЦІЯ

**Фан Сін-Сюань. Режисерський аналіз музично-сценічних творів французьких композиторів на сюжет «Ромео та Джульєсти» (на матеріалі однойменних опери Ш. Гуно і мюзиклу Ж. Пресгурвіка).** ■ У статті здійснений аналіз музично-сценічних опусів з позицій завдань, що виникають перед режисером-інтерпретатором. Автори творів, які взялися за тлумачення «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, також виступають інтерпретаторами. Автор статті адресується до концепції Ю. Лотмана відносно механізму перекладу в семіотичній проекції. Одним з основних завдань режисера є втілення драматичного конфлікту, що лежить в основі твору, і це визначило один з аналітичних дискурсів здійсненого дослідження. Історія про Ромео і Джульєтту містить смислові інтенції, які дозволяють привнести оригінальні деталі в загальну концепцію спектаклю. Режисерові слід враховувати інтерпретаційні можливості обраних для інсценізації творів. Його завданням є віднайти в опусі актуальні ідеї та донести їх у рамках оригінальної художньої концепції спектаклю.

**Ключові слова:** текст, твір, переклад, режисерський театр, конфлікт, «вічний сюжет».

#### АННОТАЦИЯ

**Фан Син-Сюань. Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика).** ■ В статье осуществлён анализ музыкально-сценических опу-



сов с позиций задач, возникающих перед режиссёром-интерпретатором. Авторы произведений, взявшихся за истолкование «вечного сюжета» о Ромео и Джульетте, также выступают интерпретаторами. Автор статьи адресует к концепции Ю. Лотмана относительно механизма перевода в семиотической проекции. Одной из основных задач режиссёра является воплощение драматического конфликта, лежащего в основе произведения, что определило один из аналитических дискурсов предпринятого исследования. История о Ромео и Джульетте содержит смысловые интенции, позволяющие внести оригинальные детали в общую концепцию спектакля. Задачей режиссёра является найти в произведении актуальные для современников идеи и донести их в рамках оригинальной художественной концепции спектакля.

**Ключевые слова:** текст, произведение, перевод, режиссёрский театр, конфликт, «вечный сюжет».

#### ABSTRACT

**Fan Sin-Syuan. ■ Stage-director's analysis of music-stage works of the French composers on the plot of "Romeo and Juliet" (on material of the same name opera by Sh. Gounod and musical by G. Presgurvic).**

**Background.** Last years the interest increases in the problem of analysis of a stage text. His characteristic feature is introduction to the theatrical conception of a stage-director that frequently results in substantial modification of authorial intention of composer. The mission of stage-director is in an opera theatre – to be a music translator into language of time (P. Konwichny). It is also necessary for a stage-director in the musical theatre to take into account the interpretation possibilities of the stage work in the unity of all of the tools of artistic synthesis. The first step on the way of creation of a stage-director conception is an analysis of a text of a work, which will serve a beginning for its further translating into the language of modern theatrical art.

**The objective of this study** is to reveal in the author's texts of the stage works that are analyzed, of the artistic information, which is necessary for the stage director to create the basis for the stage producers in the search an original idea that will be embodied then in the performing interpretative version of the spectacle.

**The method** of semiotic analysis of text is used, in particular, the idea by Yu. Lotman about a translation as communicative determinant of interpretation





of text. This method was worked out in linguistics (Yu. Lotman), and then was extrapolated on theatre science (T. Grigoryants) and musicology (A. Sokolskaya).

**Research results.** For creation of a theatre performance it is necessary to invent the main idea, conduct the key points, which needs to be carried to public convincingly. First, authors and producers need to push off from the genre of the interpreted composition. The literary original source of the both analyzable works was the tragedy of W. Shakespeare. Each of the composers interpreted it in his own way. Sh. Gounod created a genius standard of lyric opera, G. Presgurvic wrote a remarkable musical. Both the authors managed to carry to recipients the problem that the English dramatist raised in unity of the social, moral, personality aspects.

The article represent the analysis of music-stage opuses from the positions of the tasks arising up before a stage-director – “interpreter”. The basic task of stage-director is embodiment of dramatic conflict; this position defined analytical discourse of the research. In this connection we addressed to the conception by Yu. Lotman devoted to mechanisms of translation in a semiotic projection. If we will follow to his thought, the authors of the musical scenic works who interpreted the “eternal story” about Romeo and Juliet also are the “interpreters”. Preserving, in mainly, the plot basis of Shakespeare’s tragedy, the both composers embodied the story of Romeo and Juliet in accordance with the actual tendencies of contemporaneity. Sh. Gounod, along with the theme of the selfless love, meditates about the morally-religious problem of sinfulness of suicide. The musical peculiarities of his lyric opera are determined by the laws of the genre, in the context of which the composer implement his own vision of the eternal story. G. Presgurvic raises the ontological questions, determined by the worldview paradigm conditioned by dialectics of Love and Death, faith in God and tragic Fate. The composer presented a familiar story for everyone, but at the same time – at a highly artistic level. In the work by G. Presgurvic, except for the conflict associated with the hostility of families, a lyrical conflict is shown, due to the introduction of an additional plot motive – Tybalt’s unrequited love for cousin Juliet exceeded the feelings permissible for a blood relative. Thus, in the musical in question there is an additional conflict associated with the love triangle.

The story of Romeo and Juliet also contains the semantic intentions allowing to throw in the original details in the general conception of performance to provide subtle overtones of meaning. It is clear felt in G. Presgurvic’s dramaturgic conception. Inseparability of sense and image of Death and Fate is conditioned by



a tragic upshot. The visual image of Death is embodied in the musical by facilities of choreographic art. In the original French version (2001), Death kisses Romeo and in this moment, the life abandons his body. Death also accompanies Juliet in the crypt until the moment of her tragic end. In the Russian version (2004), Death is understood as inexorable Fate determining the destiny of young members of the warring clans. Thus, interpretation implies the search of innovative decisions resulting in appearance of new semantic consequences sometimes very eloquent and ponderable. Selection of singers and actors on the roles is a responsible step, providing the half of success to the theatrical piece. Performers must correspond to the certain characters, which put the requirements to external and vocal data, actor movements. Actors need to embody the score of actions in unity external and internal (spiritual and heartfelt, psychological) plans.

**Conclusions.** Interpretation of the artistic text is possible due to the action of the translation mechanism (according to the conception of Yu. Lotman). The mechanism of translation in art means a shifting to another system of artistic and aesthetic coordinates, whether it is the author's interpretation of the "eternal story" or the staging of a musical theatrical composition. G. Presgurvik translates the contents of Shakespeare's tragedy into the language of time, thanks to that the story of Romeo and Juliet becomes lucid, close to the modern public, in particular, the youth. Sh. Gounod tells the story of Romeo and Juliet, addressing himself to the genre model of the lyric opera he created, simultaneously introducing into the context of the work his own moral and religious opinion about sinfulness of suicide. Thus, the composer who interprets the "eternal plot" within the framework of chosen by him a genre having his own laws, becomes an "interpreter" to the language of his time. Such an "interpreter" is not only the composer, but also the stage director of the play. For example, in the musical of G. Presgurvik, visual symbolism (the image of Death), decided by the actor-choreographic means and actualizing the deep semantic layer of the author's text, is important. In this regard, the prime task of the stage director is to find in the texts of scenic works the images and ideas close to contemporaries (in particular, to producers, performers) and to bring them to the public within the original artistic conception of the staging.

The author of this article sees the **prospect of further research** in the fact that the main provisions of the publication can be used for the subsequent study of the problem of the director's theater in the aspect of translating the author's text of the work to the language of contemporary art of the scene.



■ **Key words:** text, work, translation, director's theater, genre, musical, lyric opera, conflict, "eternal plot".



**Постановка проблемы.** На современном этапе понятие «режиссёрский театр» стало общеустановленным, так как облик музыкального спектакля всё более определяет концепция режиссёра. Зачастую на сцене события разворачиваются не так, как это обозначено в тексте композитора. Именитый режиссёр Петер Конвичный определяет призвание режиссёра в оперном спектакле следующим образом: быть переводчиком музыки на язык времени<sup>1</sup>.

В постановке современных произведений зачастую принимают участие автор или соавторы опусов, при этом допуская вариантность интерпретационных прочтений. Иное дело – исполнение оперной классики в современном режиссёрском театре. Как бы восприняли их сами авторы? Этим вопросом задаётся М. Нестьева, раздумывая о том, кем же являются композитор и режиссёр – единомышленниками или противниками? [6]. Проблема остаётся открытой, ведь авторы оперной классики уже не смогут ответить на этот вопрос, а современные постановщики подчас подвергают текст произведения существенной модификации.

Кроме того, нужно учитывать специфику музыкального театра. Особенности претворения на сцене авторского замысла композитора и дополнительные интерпретационные возможности в соотношении с драматическим театром обусловлены, в том числе, единством лицевых действий и вокального интонирования. Однако при всём богатстве интерпретационных возможностей в современном режиссёрском оперном театре исходным сообщением является авторский текст произведения, который содержит конкретные указания для его интерпретаторов. В связи с этим первоначально исполнителям и постановщикам следует осуществить режиссёрский анализ произведения, а уж за-

<sup>1</sup> Ролик, анонсирующий возобновлённую постановку «Летучего Голландца» Р. Вагнера на сцене Большого театра с интервью режиссёра спектакля Петера Конвичного, где он говорит о призвании современного постановщика, см. на YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vVf9Mdiicb8>.



тем – перевод изученного текста на язык современного театрального искусства.

Итак, авторский текст музыкально-сценического произведения (созданный либреттистом и композитором) содержит информацию, которую необходимо иметь в виду исполнителям и постановщикам спектакля, мысля её в качестве исходного положения. История о Ромео и Джульетте содержит смысловые интенции, позволяющие внести оригинальные детали в общую концепцию постановки, наделив её тонкими подтекстами.

**Анализ научных работ**, затрагивающих проблему рассмотрения текста музыкально-театрального произведения в аспекте его постановочной и исполнительской интерпретации, показывает, что исследований, где раскрываются теоретические аспекты сценического воплощения театральных сочинений, немного. Превалируют рецензии на отдельные спектакли, которые демонстрируют разноплановость тенденций в современном режиссёрском театре. В статье Т. Григорьянц сценический текст драматического сочинения рассматривается в семиотической проекции. В публикации выделены три уровня становления сценического произведения: «Первый уровень – литературный (определение драматургии для будущего произведения); второй – режиссёрский (отбор выразительных средств для реализации замысла); третий – актёрский (материализация идеи драматурга и режиссёра)» [2, с. 67]. Т. Григорьянц определяет природу сценического текста, подчёркивая, что он не является элементарным «переводом в систему сценических выразительных средств», поскольку он является «воплощением режиссёрского видения литературного текста» [2, с. 69]. Таким образом, согласно мнению учёного, режиссёрский текст следует рассматривать как отдельное произведение, рождённое на основе литературного текста.

Изучению оперного текста, мыслимому как феномен интерпретации, посвящено диссертационное исследование А. Сокольской. Исследовательницей дана дефиниция понятия «оперный текст»: «Оперный текст – сложное комплексное явление, которое порождается взаимодействием звукового, вербального и визуального субтекстов» [7, с. 6]. Таким образом, А. Сокольская не разделяет текст на ав-



торский и сценический, возникающий в результате постановки оперного спектакля. Согласно её убеждению, оперный текст складывается из ряда субтекстов, включающих как мобильные, так и константные элементы, воплощая в себе феномен семиотического ансамбля.

И всё же, нам представляется целесообразным разделить текста авторского, константного в своей основе, и текста сценического, мобильного по своей природе. Добавим, что интерпретация всегда предполагает смыслопорождение на основе исходной информации. Особенно это справедливо в отношении ситуации в современном музыкальном театре, где предполагаемая вариабельность постановок одного произведения может в результате привести к широчайшей амплитуде художественных решений, которые могут коснуться и смыслового уровня интерпретируемых сочинений.

В нашем исследовании предлагается дифференцировать понятия «авторский текст» и «сценический текст», разделяя уровни исходного сообщения и его интерпретации. Сценический текст является плодом совместной работы режиссёра, творческого коллектива постановщиков спектакля и его исполнителей.

Важным вопросом является трансформация текста произведения в спектакль, обладающий своим информационным полем, собственной спецификой текста. Эта проблема затрагивается в статье М. Черкашиной-Губаренко: «Театр – это, в первую очередь, пространственная структура, способ освоения трёхмерного пространства как бы посредством его сотворения заново по образцу космического универсума и свободных игровых модификаций» [8, с. 77].

Итак, сценический текст следует рассматривать в триединстве: авторский текст произведения, текст сценический и его претворение в исполнительской интерпретации. Первым шагом на пути к оригинальному прочтению музыкально-сценического произведения (что означает переход текста, фиксированного посредством графических знаков, в трёхмерное пространство музыкального театра) является изучение авторского текста либреттиста и композитора (возможно двуединство этих творческих ипостасей).

**Цель исследования** – выявить в авторском тексте рассматриваемых музыкально-сценических произведений необходимую для ре-



жиссёра художественную информацию, которая должна послужить первоосновой для поиска постановщиками оригинальной идеи, воплощённой затем в исполнительской интерпретационной версии спектакля.

**Изложение основного материала исследования.** Для создания спектакля необходимо определить (изобрести) идею постановки, провести её основную мысль, убедительно донести её до публики. В первую очередь, нужно отталкиваться от жанра интерпретируемого сочинения. Литературным первоисточником обоих анализируемых произведений явилась трагедия У. Шекспира. Каждый из композиторов по-своему её интерпретировал. Ш. Гуно создал гениальный образец лирической оперы, Ж. Пресгурвик написал замечательный мюзикл. Оба автора сумели донести до реципиентов проблему, которую поднимает английский драматург в триединстве социального, нравственного, личностного аспектов.

Мюзикл традиционно связывают с лёгким жанром, шоу-бизнесом. Однако трагедийный сюжет повести, «печальнее которой нет на свете», заставляет настроиться на серьёзный лад. Ж. Пресгурвик привнёс в фабулу интересные детали, которые определили оригинальность трактовки персонажей и ситуаций. Знакомая всем история рассказана несколько по-иному, однако вехи трагедийного сюжета сохранены. Композитор стремится превратить спектакль в шоу с номерами-шлягерами и выразительным балетом, он доносит историю очень доходчиво, ему не чуждо стремление к яркости, броскости и эффектности. Ж. Пресгурвик не боится смелых высказываний, сравнивая, к примеру, вражду со шлюхой, которая торгует Судьбой (I действие, № 3 «Вражда», Леди Капулетти и Леди Монтекки); он прямолинеен, говоря о браке, заявляя устами опытных женщин о том, что в нём не всегда царит любовь, но выйти замуж – цель каждой представительницы прекрасного пола (I действие, № 6 «Мужья – наша цель», Леди Капулетти и Кормилица). Однако в произведении господствует лирика любви двух юных сердец, разворачивающейся в единстве с трагедийной линией сюжета. Осмысливая любовь как чувство, определяющее мотивацию действий и смысл бытия Ромео и Джульетты, Ж. Пресгурвик солидарен с Ш. Гуно, однако его текст всё



же подразумевает использование ярких акцентов в музыкально-сценическом действии в соответствии с духом эстрадного искусства и шоу-бизнеса, например, в знаменитом № 7 I действия «Короли ночной Вероны» (Ромео, Бенволио и Меркуцио). На самом же деле название номера переводится с французского как «Короли мира» («Les Rois du monde»). Зрелищный и динамичный мюзикл Ж. Пресгурвика передаёт дух юности, счастье первой любви, композитор рассказывает историю трагедии У. Шекспира на новый современный лад.

В рассматриваемых музыкально-сценических произведениях их авторы в основном придерживаются содержания литературного первоисточника – трагедии У. Шекспира, создавая оригинальное его прочтение. Согласно концепции Ю. Лотмана, интерпретация текста возможна благодаря механизму перевода; его целью не является простой акт передачи константной информации, поскольку конечный текст «“знает больше”, чем исходное сообщение» [5, с. 27]. Вариативность смыслов, привносимых интерпретаторами, становится возможной благодаря адресации к индивидуальному или же коллективному сознанию, воспринимающему и перерабатывающему информацию. Если же обратиться к материалу рассматриваемых оперы и мюзикла, то можно прийти к заключению, что исходное сообщение считывается, а затем на его основе генерируется новая художественная информация; композитор, адресуясь к вечному сюжету, создаёт его новое оригинальное прочтение, так же как и постановщики, которые формируют концепцию спектакля в сотворчестве с исполнителями.

Задача постановщиков и исполнителей обоих рассматриваемых опусов – показать первую любовь, которая родилась в условиях ненависти родов. Задача исполнителей партий Ромео и Джульетты – «влюбиться» друг в друга, то есть пережить на сцене соответствующее состояние так, чтобы зритель им поверил, уверовал в их юность, искренность, полное взаимное доверие, чистоту, невозможность жить друг без друга. Фальшь сразу же будет подмечена публикой, вызывая разочарование.

Несмотря на то, что Ш. Гуно и Ж. Пресгурвик обращались к одному и тому же первоисточнику, их интерпретации истории Ромео и Джульетты не идентичны, о чём свидетельствует вариантное истолкование



ими основного конфликта, заимствованного из трагедии У. Шекспира. Подчеркнём, что сценическое воплощение конфликта является одной из центральных проблем режиссуры. В обоих музыкально-сценических произведениях изображена первая любовь, подобная прекрасному цветку, который распустился в неподходящих для этого условиях. Однако этот конфликт дополнен в опере Ш. Гуно ещё и внутренним конфликтом – мотивом религиозного раскаяния, когда Ромео и Джульетта, приходя в себя, понимают, что совершили величайший грех, пытаются лишить себя жизни: самоубийство в христианстве – один из тягчайших грехов. Последние слова, произносимые Ромео и Джульеттой и завершающие оперу – «Господь... Господь... Прости меня!». Ведь для глубоко верующего человека – аббата Ш. Гуно – тема самоубийства как греха перед Всевышним становится важным нравственным вопросом, который он и поднимает в своём творчестве. Так, Н. Горелик определяет «Фауста» Ш. Гуно не только как первый образец лирической оперы, но и как религиозно-философскую трагедию [1]. В лирической опере «Ромео и Джульетта» религиозная проблематика определяет одну из основных линий сюжета, реализуясь в стремлении главных героев узаконить свою любовь перед Всевышним. Эта драматургическая линия связана также с фигурой отца Лорана, соединяющего любящие сердца в тайном церковном браке. Влюблённые показаны в опере как истинно верующие католики, для которых недопустимо прелюбодеяние. Так же немислимым для Джульетты явился бы брак с Парисом после того, как она стала женой Ромео перед лицом Всевышнего.

В мюзикле Ж. Пресгурвика, кроме конфликта, связанного с противостоянием семей, представлен ещё один – лирический, обусловленный чувством неразделённой любви Тибальта к кузине Джульетте, которая представляется ему девушкой-идеалом. В связи с этим ещё более понятным становится для публики то исступление, которое вызывает у несчастного влюблённого удачливый соперник, к тому же принадлежащий к враждебному клану. Разбитое сердце и стремление защитить честь семьи – двусоставная мотивация действий Тибальта, двойной конфликт в мюзикле Ж. Пресгурвика.

Убийство Тибальта на дуэли становится решающим поворотом Судьбы, событием, после которого трагический финал уже неотвратим.





тим. Это ясно ощущается в драматургической концепции Ж. Пресгурвика, где трагическая развязка воспринимается в единстве со смыслообразом Судьбы. Визуальный образ Смерти воплощается постановщиками мюзикла средствами хореографического искусства. В оригинальной французской версии 2001 г. роль Смерти исполнила танцовщица А. Мано (режиссура и хореография Реда). Смерть целует Ромео, и жизнь в этот момент покидает его тело. Смерть находится в склепе, сопровождая Джульетту вплоть до трагического обрыва её жизни. В русской версии 2004 г. образ Смерти воплотил артист балета Н. Цискаридзе, в связи с чем поцелуй аллегорического персонажа был исключён из постановочного решения. Онтологическую вертикаль сочинения Ж. Пресгурвика образуют Любовь, Смерть, Судьба, Вражда, которые мыслятся как роковые силы. В мюзикле получает осмысление также связь человека с Богом. Образ Смерти, олицетворённый хореографией Н. Цискаридзе, присутствует на протяжении всего спектакля – дух Смерти витает над представителями враждующих кланов, предопределяя их Судьбу. Сам композиторский замысел Ж. Пресгурвика, по нашему мнению, созвучен исканиям эпохи режиссёрского театра, тяготеющего к визуальной символической.

В опере Ш. Гуно важное место принадлежит хору, который создаёт социальный фон действия и образует «массовку»; у Ж. Пресгурвика эту функцию выполняет хореографический компонент спектакля, весьма многоплановый по своей выразительности. Массовые сцены создают «объём» в обрисовке музыкально-сценического действия, оттеняя портретные образы главных действующих лиц рассматриваемых произведений. Опере Ш. Гуно они добавляют массивности, мюзиклу Ж. Пресгурвика – зрелищности.

Что же касается конфликта в мюзикле Ж. Пресгурвика, то его развязкой становится примирение двух родов, осознание нелепости вражды, которая унесла жизни юных отпрысков двух семей. В этом Ж. Пресгурвик остаётся верен, в отличие от Ш. Гуно, литературному первоисточнику. Опера завершается предсмертным дуэтом возлюбленных, и для финального моралите уже «не остаётся места», возникает ощущение, что Любовь уже заполнила всё время-пространство произведения. В финале мюзикла на сцену выходят Леди Монтекки



и Леди Капулетти, Кормилица (крупный план) и все участники спектакля (общий план), совместно олицетворяя композиторскую идею невозполнимой для матерей потери (Кормилица в мюзикле выступает в материнской ипостаси, см. № 16 «Два крыла любви»).

Подбор певцов-актёров на роли – ответственный шаг, обеспечивающий половину успеха спектаклю. Исполнители должны соответствовать определённому амплу, что ставит требования к внешним и вокальным данным, актёрской органике. Певцам-актёрам необходимо воплотить партитуру действий в единстве внешнего и внутреннего (духовного и душевного, психологического) планов. При этом сама музыка должна подсказать верную интонацию, соответствующий жест. Режиссёру необходимо обладать тонким драматургическим чутьём, позволяющим создать единство музыки и сценического действия в оперном спектакле. Авторский текст должен быть глубоко прочувствован режиссёром, пробуждая в его сознании конкретные образы. Ему необходимо создать концепцию постановки, ощутить атмосферу, царящую в музыкально-сценическом опусе, а для этого – владеть информацией о композиторе, произведении, эпохе, в которую произведение создавалось, то есть режиссёр должен обладать разносторонними познаниями и созидательной фантазией.

После распределения ролей необходимо расписать партитуру действий по каждой роли. Некоторые указания имеются в тексте автора произведения, а некоторые детали режиссёр должен додумать сам. Яркие примеры этому встречаем в режиссуре К. Станиславского, в том числе, оперной. Показательно, что различные национальные версии спектакля «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика разнятся. Например, в спектакле предусмотрен образ Смерти, по-разному воплощаемый средствами хореографии, что создаёт различные смысловые нюансы при воплощении данного архетипа.

Интерпретация подразумевает поиск неординарных решений, приводя подчас к появлению новых смысловых подтекстов, подчас весьма красноречивых и весомых. Постановщики могут вводить в сценический процесс новые детали. Например, торт со свечами, который не фигурирует в I действии оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», но введён в постановку Метрополитен Опера (дирижёр – П. До-



минго, режиссёр – Ги Йостен, Ромео – Р. Аланья, Джульетта – А. Нетребко). Торт включён в контекст спектакля как атрибут празднования дня рождения Джульетты. Так же, как и задувание виновницей торжества свечей на торте, его появление заставляет современного зрителя удостовериться в том, что бал приурочен к конкретному торжественному событию. Данный пример привнесения деталей – это своего рода «Верю!», о котором говорил К. Станиславский, добываясь правды в искусстве перевоплощения, жизненной достоверности в предлагаемых обстоятельствах.

**Выводы.** Интерпретация художественного текста оказывается возможной благодаря действию механизма перевода (согласно концепции Ю. Лотмана). Механизм перевода в искусстве означает переключение в другую систему художественно-эстетических координат, будь то авторская трактовка «вечного сюжета» или же инсценизация музыкально-театрального сочинения. Ж. Пресгурвик осуществляет перевод содержания шекспировской трагедии на язык времени, благодаря чему история о Ромео и Джульетте становится доходчивой, близкой современной публике, в частности, молодёжи. Ш. Гуно рассказывает историю о Ромео и Джульетте, адресуясь к созданной им жанровой модели лирической оперы, одновременно вводя в контекст произведения собственное суждение нравственно-религиозного характера о греховности самоубийства. Таким образом, композитор, взявшийся за интерпретацию «вечного сюжета» в рамках избранного им жанра, имеющего собственные законы, становится «переводчиком» на язык своего времени. Таким «переводчиком» является не только композитор, но и режиссёр спектакля. Так, в мюзикле Ж. Пресгурвика важное значение имеет визуальная символика (образ Смерти), решённая актёрско-хореографическими средствами и актуализирующая глубокий смысловой пласт авторского текста композитора-либреттиста. В связи с этим, первоочередная задача режиссёра – найти в произведении актуальные для современников (в частности, постановщиков, исполнителей) образы, идеи и донести их до публики в рамках оригинальной художественной концепции спектакля.

**Перспективу дальнейшего исследования** автор настоящей статьи усматривает в том, что основные положения публикации могут



быть использованы для последующего изучения проблемы режиссёрского театра в аспекте перевода авторского текста произведения на язык современного искусства сцены.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Горелик Н. Аббат Гуно и его опера «Фауст». *Южно-Российский музыкальный альманах 2008 (5) : музыкальный журнал. Ростов-н/Д : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 74–82.*

2. Григорьянц Т. Семиотика сценического текста. *Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 304. С. 66–69.*

3. Либретто в русском переводе мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика [Электронный ресурс] : пер. с фр. Н. Олева; «Короли ночной Вероны» и «Тайна любви» : пер. С. Цирюк. Дата обращения 1.02.2018. Режим доступа : <http://ndparis.narod.ru/gus/ridj/russian.html>.

4. Либретто в русском переводе оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» [Электронный ресурс] : пер. с фр. С. Стефанович. Дата обращения 1.02.2018. Режим доступа : [libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet](http://libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet).

5. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александра, 1992. 479 с.

6. Нестьева М. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. № 3 (16). С. 11–16.*

7. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова. Казань, 2004. 20 с.

8. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства – V. Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. та упоряд. І. Л. Іванова, А. А. Мізітова. Харків, 2012. С. 68–79.*

### REFERENCES

1. Gorelik N. Abbat Guno i ego opera «Faust» (2009) [Abbot Gounod and his opera “Faust”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi al'manah 2008 (5) : muzy-*



kal'nyi zhurnal. Rostov-n/D : Izdatel'stvo Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. S. V. Rahmaninova. S. 74–82.

2. Grigor'yants T. Semiotika stsenicheskogo teksta (2007). [Semiotics of the stage text]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyip. 304. S. 66–69.

3. Libretto v russkom perevode myuzikla Zh. Presgurvika «Romeo i Dzhul'etta» [Libretto in the Russian translation of the musical “Romeo and Juliet” by G. Presgurvic] : per. s fr. N. Oleva, «Koroli nochnoy Verony» i «Tayna lyubvi» : per. S. Tsiryuk. Retrieved February 1, 2018, from : <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>.

4. Libretto v russkom perevode opery Sh. Guno «Romeo i Dzhul'etta» [Libretto in the Russian translation of the opera by Sh. Gounod “Romeo and Juliet”] : per. s fr. S. Stefanovich. Retrieved February 1, 2018, from : [libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet](http://libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet).

5. Lotman Yu. M. (1992). Izbrannyye stat'i [Selected articles] : v 3 t. [in 3 vol]. T. I [Vol. I] : Stat'i po semiotike i tipologii kulturyi [Articles on semiotics and typology of culture]. Tallin : Aleksandra. 479 s.

6. Nest'yeva M. (2012). Rezhys'er i kompozytor – odnodumtsi chy suprotivnyky? [Stage director and composer – like-minded or opponents?]. Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. № 3 (16). S. 11–16.

7. Sokol'skaya A. (2004). Opernyiye tekst kak fenomen interpretatsii [Opera text as a phenomenon of interpretation] : avtoref. dis. ... kand. isskustvovedeniya : 17.00.02 ; Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. Zhiganova. Kazan'. 20 s.

8. Cherkashina-Gubarenko M. (2012). Opernyiye teatr v prostranstve menyayushegosya mira [Opera theater in the space of the changing world]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva – V. Muzyka u spivdruzhnosti mystetstva ta filosof's'ko-estetychna dumka : zb. nauk. st. Khark. nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho ; red. ta uporyad. I. L. Ivanova, A. A. Mizitova. Kharkiv. S. 68–79.



УДК: 78.071.2 : 78.087.68

ORCID ID: 0000-0002-9181-5242

**Дондик О. І.**

Київський національний університет культури і мистецтв

## **Особливості сучасних хорових аранжувань класичних творів на прикладі репертуару хору «Хрещатик»**

### АНОТАЦІЯ

**Дондик О. І. Особливості сучасних хорових аранжувань класичних творів на прикладі репертуару хору «Хрещатик»** ■ На прикладі музичного проекту «Choir smiles», представленого хоровим колективом «Хрещатик» у 2017 р., розглянуто особливості сучасних хорових аранжувань оперно-симфонічної класики, здійснених В. Тормаховою та Є. Петриченком, зокрема, творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Дж. Верді, Ж. Бізе, П. І. Чайковського, С. С. Прокоф'єва. Виявлено такі новаторські прийоми, як нелінійна транспозиція елементів музичної фактури, що полягає у перерозподілі музичної тканини із максимально можливим вияскравленням найбільш виразних її елементів; використання диференційованої артикуляції, що дозволяє імітувати різні оркестрові барви та штрихи, створювати тембральний контраст між елементами фактури, а також, в окремих випадках – виконувати звукообразальну функцію; застосування техніки колажу як специфічного формотворчого прийому використання артикуляції з метою тембральної диференціації та як тембрально-звукообразального прийому; також розглянуто принципи колажного підходу до формоутворення.

**Ключові слова:** хор, музична фактура, аранжування, колаж.

### АННОТАЦИЯ

**Дондик О. И. Особенности современных хоровых аранжировок классических произведений на примере репертуара академического камерного хора «Хрещатик».** ■ На примере музыкального проекта «Choir smiles», представленного хоровым коллективом «Хрещатик» в 2017 г., рассмотрены особенности современных хоровых аранжировок оперно-симфонической классики, осуществленных В. Тормаховой и Е. Петриненко, в частности,



произведений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Дж. Верди, Ж. Бизе, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева. Выявлены такие новаторские приемы, как нелинейная транспозиция элементов музыкальной фактуры, которая заключается в перераспределении музыкальной ткани с максимально ярким выделением наиболее выразительных элементов; использование дифференцированной артикуляции, которая позволяет имитировать различные оркестровые краски и штрихи, создавать тембральный контраст между элементами фактуры, а также, в отдельных случаях, – выполнять звукоизобразительную функцию; применение техники коллажа как специфического формообразующего приема использования артикуляции с целью тембральной дифференциации и как тембрально-звукоизобразительного приема; также рассмотрены принципы коллажного подхода к формообразованию.

**Ключевые слова:** хор, музыкальная фактура, аранжировки, коллаж.

#### ABSTRACT

**Dondyk Oksana. ■ The features of modern choral arrangements of classical works on the example of “Khreshchatyk” Academic chamber choir repertoire.**

**Background.** One of the most demanded directions in contemporary choral arts are the choral arrangements of popular works of the opera and symphony genre and variety programs constituted from them. In particular, the choir “Khreshchatyk” has produced concert programs “Choir smiles”, “Hit-parades from everywhere” and “Hits of the space age” in recent years. The basis of these programs is the transcriptions of popular classical and modern works performed by young Ukrainian composers.

The last publications, devoted to the choral culture of the modern Ukraine, mainly analyze and study the phenomena of staging and reveal the question of synthesis artistic genres (Baida L., Batovska O., Kirilenko Y., Stanislavska K., Mostova Y., Kireeva N.). Some publications (Zaverukha O.) devoted to the works of Ukrainian composers V. Silvestrov, Yu. Alzhnev, V. Muzhchil consider them in the context of the authors’ philosophical and world-view instructions. Meanwhile, the choral transcriptions by contemporary Ukrainian authors have not received the proper researchers’ attention yet.

**Objectives. The goal of our work** is to identify the features of the choir arrangements by Petrichenko E. and Tormakhova V., written by request of the choir



collective “Khreschatyk” within the frameworks of the concert program “Choir smiles”. The mentioned program included the arrangements of famous works by G. Verdi, W. A. Mozart, G. Bizet, P. Tchaikovsky, J. S. Bach, S. Prokofiev, G. F. Handel, L. van Beethoven, F. Liszt, E. Grieg, and others.

**Methods.** Traditional methods of musicological science, such as the analysis of harmonic, texture and musical form, were used for the considering of mentioned works above. The comparative method of analysis was also used. The arrangements were compared both with each other and with the original model. It gave the possibility to track changes made by the arranger.

**Results.** The analysis results showed the variety of the composers’ approaches to the arranging, which included both the redistribution of the orchestral textures and special attention to the articulation decisions.

The redistribution necessity of the orchestral textures connects with the fact that the choir’s range is a little narrower than the orchestra’s. It was found that arrangers use both linear and nonlinear methods of redistribution. The example of the linear method of the redistribution is the arrangement of “Brindisi” by G. Verdi made by V. Tormakhova. In this arrangement, the narrowing of the high-sound range is achieved by avoiding octave duplications in the melodic line and bass part.

The example of the nonlinear method of the redistribution is the arrangement by E. Petrichenko of “The Aria of the Queen of the Night” by Mozart. The main melody is given to the lower voices, such as alto, tenor and even bass in turn. It is sometimes moved down for one octave and it’s frequently moved down for two octaves. However, orchestral echoes or even the pedal notes are entrusted to the sopranos. In the moment, when the soloist, as one expects, to hit  $f^3$ , the sopranos start with sounds on the staccato  $a^2 - b^2 - a^2$ . These sounds are quite high for the choir parts. However, thanks to that the main melody presented by basses and tenors in the octave duplications in the range between  $F-f^1$ , the effect of the distance of the upper sound even increases in comparison with the original.

The special attention to the articulation decisions is dictated by the fact that the choir’s timbre palette does not foresee the presence of the contrasting sound-forming tools, but it provides the wide possibilities of articulation. It was revealed that the melody is usually used in the “pa” or “pa-ra-ra” in the moderate movement. The quick sixteenths usually are sung on “da-ba-da-ba”. Such order of syllables allows to articulate maximally clearly because the labial “b” (“p”) and pointed “d”





(“t”) are characterized by the quick sound attack and their alternation allows to perform them for a long time.

A number of works have found the use of different syllables for insonification the different layers of textures. For example, the accompanying bunch of bass chords is solved through the subtitle “um-pa” in the “Fairy Dragee’s Dance” arranged by E. Petrichenko. The syllable “um” suits well for simulating pizzicato for contrabass and, contrasting with the syllable “pa” due to timbre, compensates the loss of register contrast.

The principle of collage is also considered as an important forming principle. The example of its using is the collage arrangement of four J. S. Bach’s compositions created by E. Petrichenko. It has got the following structure: “Toccatata” (the first sentence) – “Badineria” (the first period) – “Toccatata” (the second sentence) – “Badineria” (the repeating of the first period) – “Toccatata” (the third sentence) – “Badineria” (the beginning of the second period) – “Toccatata” (the fourth sentence) – “Badineria” (the finishing of the second period) – Prelude (the fragment of 14 bars) – “Badineria” (the beginning of the second period) – Fugue (the fragment of 5 bars) – “Badineria” (the finishing of the second period).

**Conclusions.** Considered choral arrangements of the opera and symphonic classic allow to distinguish such innovation features, as:

- the using both the linear transporting of the elements of musical texture and nonlinear, consisting in redistribution of the musical texture with the maximum possible clarification of its most expressive elements;
- the using of differentiated articulation which allows to imitate different orchestral colors and strokes, to create the timbre contrast between the elements of the texture, as well as, in some cases, to perform the sound-painting function;
- the using of the collage technology as the specific forming method.

The enumerated methods open the wide area for the experiments and for the new reading of the classical works in choral arrangements.

**Key words:** choir, musical texture, arrangement, collage.



**Актуальність проблеми.** Хорове мистецтво України останніх десятиліть характеризується активним пошуком інноваційних форм. Це пов’язано, з одного боку, із консервативністю попередньої епохи домінування «соцреалістичного» методу, що стримував інноваційні



композиторські пошуки, а з іншого боку – множинністю таких пошуків у хоровому мистецтві країн Європи і США. Інтенсивний процес оновлення жанрів і форм хорового мистецтва спонукає до інтенсивної наукової роботи у відповідній сфері і дослідників.

Сучасні хорові аранжування популярних творів як оперно-симфонічної, так і естрадної сцени є одним із таких затребуваних напрямків хорового мистецтва. При цьому кожне хорове аранжування – це унікальний творчий акт, пов'язаний не тільки з адаптацією того чи іншого твору для виконання хором, але й привнесення аранжувальником свого «творчого я», використанням власних, інновативних творчих методів і прийомів. Ці прийоми є предметом мистецтвознавчих досліджень.

**Аналіз попередніх публікацій.** Серед останніх досліджень українських музикознавців в сфері сучасної хорової музики переважають роботи, присвячені питанням театралізації хорових творів. В цьому напрямку можна згадати статті Л. Байди [1], О. Батовської [2], Я. Кириленко [6], К. Станіславської [11], дисертаційне дослідження Ю. Мостової [10] та дисертацію російського автора Н. Кіреєвої [5], яка, в свою чергу, спирається на згадану дисертацію Ю. Мостової.

З іншого боку, заслуговують на увагу роботи О. Заверухи, присвячені хоровим творам сучасних композиторів – В. Сильвестрова [7], Ю. Алжнева [8], В. Мужчиля [9], які дослідниця розглядає в контексті філософських або світоглядних настанов авторів.

Також слід відмітити монографію західних авторів – «Сучасне хорове аранжування» А. Оштрандера та Д. Вільсон [12], в якій узагальнено досвід прийомів хорового аранжування зразків класичної і джазової музики.

Разом з тим, поза увагою дослідників лишається творчість українських композиторів молодшого покоління, і, практично поза увагою, – хорові аранжування українських авторів. Особливої уваги потребує також вивчення ролі хорових колективів, що формують замовлення для сучасних композиторів і, тим самим, впливають на риси їх творчості. Останню проблематику, пов'язану з даною темою, було розкрито в наших попередніх роботах [3], [4], завданням яких був аналіз репертуарної політики хору «Хрещатик». Натомість питання особливостей хорових аранжувань розглядається вперше.



**Мета і завдання дослідження.** Мета даної роботи – виявлення особливостей сучасних хорових аранжувань українських авторів. Завданням роботи є аналіз аранжувань Є. Петриченка і В. Тормахової, що були написані на замовлення хорового колективу «Хрещатик» в рамках концертної програми «Choir smiles».

**Викладення основного матеріалу.** Репертуар хору «Хрещатик» включає кілька проектів, основою яких є аранжування популярної музики: «Намісто красних пісень», «Choir smiles», «Шлягери звідусіль», «Хіти космічні ери» тощо. Програма «Choir smiles», так само як і «Намісто красних пісень», передбачає виконання *a capella* лише з епізодичними включеннями фортепіано. Репертуар цього проекту складають аранжування широко відомих творів світової класичної музики – симфонічної та оперної. Якщо відсортувати твори за авторами і розташувати їх за кількістю використаних фрагментів, то отримаємо такий список:

*Дж. Верді* (4) – «Застільна» з опери «Травіата», «Марш переможців» з опери «Аїда», Чоловічий хор з опери «Ріголетто», «Пісенька Герцога» з опери «Ріголетто»; *В. А. Моцарт* (4) – арія Фігаро («*Non più andrai*») з опери «Весілля фігаро», арія Цариці ночі («*Der Hölle Rache*») з опери «Чарівна флейта», «Турецьке рондо» з фортепіанної сонати Ля-мажор, симфонія № 40 (початок); *Ж. Бізе* (4) – куплети Тореадора, Пісня циганок, Антракт до 4 дії та хор солдат із опери «Кармен»; *П. Чайковський* (3) – танець Феї Драже з балету «Лускунчик», «Вальс квітів» з балету «Лускунчик», Танець маленьких лебедів з балету «Лебедине озеро»; *Й. С. Бах* (2) – Бадінерія («жарт») з сюїти сі-мінор, Токата і fuga ре-мінор; *Дж. Россіні* (2) – Увертюра до опери «Вільгельм Тель», Увертюра до опери «Севільський цирюльник»; *С. Прокоф'єв* (2) – Гавот із симфонії № 1, «Танець лицарів» з балету «Ромео і Джульєтта»; *Г. Ф. Гендель* (1) – «Алілуя»; *Л. ван Бетховен* (1) – симфонія № 5 (початок); *Ф. Ліст* (1) – Угорська рапсодія № 2; *Е. Гріг* (1) – «У печері гірського короля»; *М. Глінка* (1) – «Попутна пісня»; *М. Римський-Корсаков* (1) – «Політ джмеля»; *Дж. Пучіні* (1) – Арія Лауретти («*O, mio babbino caro*») із опери «Джанні Скіккі»; *К. Дебюссі* (1) – «Місячне сяйво»; *М. Равель* (1) – «Болеро»; *Г. Хачатурян* (1) – «Танець з шаблями» з балету «Гаяне»;



дов (1) – Вальс з музичних ілюстрацій до повісті О. Пушкіна «Заметіль»; Ж. Оффенбах (1) – «Канкан» з оперети «Орфей в аду»; Ю. Фучик (1) – «Вихід Гладіаторів».

Цей список було би цікаво порівняти з іншими подібними підбірками класичної музики. Наприклад, підбірка «*The 50 Greatest Pieces of Classical Music*», випущена Лондонським симфонічним оркестром у 2009 р., співпадає зі списком хору «Хрещатик» лише в 7 (із 50) позиціях, – це «Алілуя» Г. Ф. Генделя, фрагменти з симфоній Л. ван Бетховена № 5, В. А. Моцарта № 40, увертюри Дж. Россіні до опери «Севільський цирульник», а також п'єси «В печері гірського Короля» Е. Гріга, «Місячне сяйво» К. Дебюссі. В обох списках до числа найпопулярніших композиторів входить В. А. Моцарт. Це свідчить про багатоманіття класичного репертуару і дозволяє очікувати, що проект «Choir smiles» в перспективі може мати своє продовження.

Розташування фрагментів в концертній програмі організовано за принципом колажу. За винятком двох фрагментів з Й. С. Баха, які ідуть в межах одного номеру, твори композиторів, що представлені більше ніж один раз, перемежаються з творами інших композиторів, створюючи контрастні протиставлення, а інколи – тематично-стильові арки.

Більша частина аранжувань виконана таким чином, щоб максимально відповідати оригінальному звучанню творів. Це означає, що хорові голоси так чи інакше повинні імітувати різні елементи оркестрового звучання – мелодичну лінію, бас, підголоски, акомпануючі фігурації тощо.

Специфіка перенесення оркестрового звучання до хору пов'язана з двома труднощами. З одного боку, діапазон хору дещо вужчий, ніж оркестровий (як правило, F – c<sup>3</sup>, тоді як оркестровий – E<sub>1</sub> – c<sup>4</sup> і ширше). З іншого боку, тембральна палітра хору не передбачає наявності контрастних за принципами звукоутворення інструментів, проте передбачає широкі можливості артикуляції.

Розглянемо вирішення задач, пов'язаних із звуженням звуковисотного діапазону. В класичній музиці крайні діапазони використовуються досить рідко, а якщо й використовуються, то через октавні дублювання. Наприклад, у «Застільній пісні» Дж. Верді мелодія дору-



чена віолончелям, першим і другим скрипкам у дві октави. При цьому перші скрипки досягають звуку  $g^3$ , для виконання хористами неможливого, другі, натомість, грають октавою нижче від перших і досягають лише звуку  $g^2$ , який виконується хористами легко. В цьому випадку В. Тормахова знімає верхнє октавне дублювання, натомість використовує октавне дублювання тенорової та сопранової партії. В подібний спосіб знімається дублювання басової лінії – звуки  $B_1$  і нижчі в партії контрабасів є недоступними для хорової партії басів. Тому басова партія доручається партії басів без октавного дублювання, а найнижчий звук, що доручається хористам – F.

Подібні прийоми звуження звукового діапазону за рахунок уникнення октавних дублювань зустрічаємо і в інших аранжуваннях.

Винятком із згаданого правила є арія Цариці ночі в аранжуванні Є. Петриченка. Як відомо, «родзинкою» цієї арії є звук  $f^3$ , який виконують колоратурні сопрано у штриху стаккато. Епізод із «фа» вважається своєрідним тестом на майстерність вокалістки, і чистота влучення в «фа» очікується поціновувачами вокального мистецтва з особливою увагою. Звичайно для хорових сопрано  $f^3$  є недоступним. Просте перенесення сопранового вокалізу на октаву вниз призвело би до цілковитої втрати відчуття екстремального влучення у високу ноту –  $f^2$  аж ніяк не сприймається високою нотою. Є. Петриненко вирішує задачу оригінально – основна мелодія доручається нижнім голосам – альтам, тенорам і навіть басам почергово, при цьому переноситься інколи на одну, а нерідко і на дві октави. Сопрано натомість доручаються оркестрові підголоски або навіть педальні ноти. В той момент, де в оригіналі очікується влучення у  $f^3$ , сопрано вступають зі звуками на штриху стаккато  $a^2 - b^2 - a^2$ . Для хорових партій це досить високі звуки, а завдяки тому, що основна мелодія в цей час звучить у басів і тенорів в октаву в діапазоні між  $F-f^1$ , ефект віддаленості верхнього звуку навіть посилюється в порівнянні з оригіналом. При цьому вказані звуки органічно вписуються в оригінальну гармонію (T-S-T), і тому відчуття відходу від оригіналу не виникає.

Таким чином, задача звуження діапазону може вирішуватися двома шляхами: шляхом октавних перенесень та усунення октавних дублювань окремих голосів та перерозподілом музичної тканини із мак-



симально можливим вияскравленням найбільш виразних елементів. Якщо перший із шляхів можна вважати класичним («лінійним»), то другий – модерним («нелінійним»).

Іншою трудністю, з якою стикається аранжувальник – це питання артикуляції. «На який склад має вокалізувати хор?» – це питання, над яким так чи інакше замислювалися аранжувальники. Більше того, одна з особливостей програми «Choir smiles» полягає в тому, що всі без винятку музичні номери, в тому числі і арії, виконувались без поетичних текстів.

Рішення цього питання досить багатоманітні. Так, у згаданій «Застільній» усі вокальні в оригіналі лінії співались на склад «ла», тоді як акомпануючі – на «па». Завдяки цьому утворювався штриховий контраст між мелодію і акомпануючою лінією, який цілком компенсував тембральний контраст оркестрових барв. Аналогічним було артикуляційне рішення в Пісні Герцога.

Натомість у згаданій арії Цариці ночі більша частина музичного матеріалу співається на «па» або «па»-«ра»-«ра». В контраст до них повторювані шістнадцятки співаються на «да-ба-да-ба» або «та-га-та-га», а в епізоді з екстремальним виходом на верхні ноти мелодія співається на «ти-ги-дан-ти-ги-дан», тоді як верхні ноти в партії сопрано – «дан». Зміна артикуляція відтіняє цей епізод, завдяки чому він сприймається ще більш рельєфно.

Чергування «па-ра-ра» зустрічається також в арії Фігаро і деяких інших аранжуваннях, як правило, тоді, коли мелодію викладено чвертками і вісімками.

При оспівуванні ж шістнадцяток нерідко зустрічається «да-ба-да-ба», або, як варіант – «та-ба-да-ба». Наприклад, на «та-ба-да-ба» співається «Політ джмеля» та Увертюра до опери «Кармен», а «Турецьке рондо» – на «па-ба-да-ба-да-ба-да-ба». Такий порядок складів дозволяє максимально чітко артикулювати швидкі тривалості завдяки тому, що і губне «б» («п») і передньоязикове «д» («т») характеризуються швидкою атакою звуку, а їх чергування дозволяє виконувати їх достатньо довго.

Оригінально вирішено озвучення «Угорської рапсодії» Ф. Ліста. На відміну від більшості творів, де звуки розспіваються так чи інакше



на «а» (попри зміни приголосної), в «Угорській рапсодії» в аранжуванні Є. Петриченка превалює «і». Можливо, це пов'язано з бажанням передати особливий угорський колорит або ж дзвінкий тембр лістівського роялю. Основна тема підтекстовується на склад «бім», а її супроводжує імітація перебору струн звукосполученням «блим», в авторській ремарці при цьому зазначено – «вимовляти ударом язика під верхню губу».

Ще один цікавий приклад контрасту підтекстовки спостерігається в аранжуванні «Танцю лицарів» С. Прокоф'єва (аранжування Є. Петриченка). Якщо основна мелодія (пунктирний ритм) співається на склад «та», то тема в контрапункті – на склад «пом». Звук «о» звучить більш важко, ніж «а», і це цілком відповідає оркестровому звучанню твору С. Прокоф'єва.

Витончене рішення підтекстовки знаходимо в аранжуванні «Танцю Феї Драже» (також Є. Петриченка). Акомпануюча зв'язка – бас-акорд – вирішується через підтекстовку «ум-па». Склад «ум» добре підходить для імітації *pizzicato* у контрабасів, і, контрастуючи зі складом «па», за рахунок тембру компенсує втрати регістрового контрасту (звуки партії челести в третій-четвертій октавах звичайно недоступні хоровим виконавцям).

Оригінальна підтекстовка спостерігається в аранжуванні «Танцю з шаблями» А. Хачатуряна. Повторювані вісімки під акцентами співаються на склад «чя», а синкоповані вісімки – також під акцентом, на склад «чю». Басова лінія, натомість, співається на склади «ту», а мелодичні елементи шістнадцятками – на «та-га-да». Використання приголосної «ч», скоріше за все, пов'язано із бажанням передати брязкання шабел – цей приголосний характеризується високочастотними шумами, які й забезпечують таку аналогію. У той же час, склад «ту» для басової лінії контрастує як більш твердою атакою передньязыкового «т», так і голосним звуком «у», форманти якого розташовані компактніше, ніж звуку «а». Послідовність «та-га-да», очевидно, продиктована бажанням зберегти членороздільність послідовності з трьох шістнадцятків і, разом з тим, легатний штрих – звук «г» не створить таку підкреслену артикуляцію, яку створював би звук «б» (як ми це спостерігали в «Турецькому рондо»).



Характерною рисою програми «Choir smiles» є колажність. Значна частина творів-джерел, і, насамперед – фрагменти симфоній, подаються лише частково, по одному періоду або навіть реченню.

Так, Бахівська композиція, створена Є. Петриченком, являє собою колаж одразу із чотирьох творів – органної Токати і фуги ре-мінор, «Бадинерії» із флейтової сюїти сі-мінор, Прелюдії та фуги до-мінор із першого тому «ДТК». Яким чином аранжувальник поєднує ці твори?

Усі твори транспоновані в сі-мінор. Структура композиції являє собою таку послідовність: «Токата» (I речення) – «Бадинерія» (I період) – «Токата» (II речення) – «Бадинерія» (повторення I періоду) – «Токата» (III речення) – «Бадинерія» (початок II періоду) – Токата (IV речення) – «Бадинерія» (закінчення II періоду) – Прелюдія (фрагмент 14 тактів) – «Бадинерія» (початок II періоду) – Фуга (фрагмент 5 тактів) – «Бадинерія» (закінчення II періоду).

Зважаючи на те, що темп «Токати» є значно повільнішим, ніж темп «Бадинерії», усі фрагменти близькі за часом звучання. Внутрішній розвиток Токати і «Бадинерії» зберігається, тобто кожного разу, перериваючись «Бадинерією», Токата продовжує з того місця, на якому була перервана, і навпаки. Прелюдія і фуга, натомість, включені короткими епізодами. «Бадинерія» при цьому зазнає колажного аранжування зсередини – як ми це вже спостерігали в аранжуванні арії Цариці ночі, окремі голоси транспонуються із сопранової теситури в басову, і навпаки. Імовірно, цей прийом пов'язаний не стільки з тим, що діапазон сопрано вужчий, ніж флейтовий (діапазон «Бадинерії» простягається від  $fis^1$  до  $d^3$  і за умови транспорту на терцію вниз, теоретично, міг би бути заспіваний), але також із бажанням автора по-сучасному прочитати Й. С. Баха. Більше того, майстерно складена поліфонія Й. С. Баха дозволяє перестановки голосів – неприємних дисонансів не виникає, проте відчуття колажу, постмодерної мозаїчності – підсилюється.

Іншим прикладом неочікуваного колажу є аранжування маршу Тореадора Ж. Бізе, із включенням фрагменту композиції Nirvana «Smell like a teen spirit», створене В. Тормаховою. Як і у випадку з Й. С. Бахом, окремі речення із «Тореадора» (по 8 тактів) перемежуються з реченнями із «Нірвани». Більше того, двічі тема Тореадора





і Нірвани накладаються одна на одну. При цьому, якщо «Тореадор» співається переважно на «та» або «па», то «Нірвана» – наближено до оригінального тексту («hello», «hell lo і т. п.). Об'єднуючим елементом є ритмічна фігура з вісімки і двох шістнадцяток в акомпанементі.

**Висновки.** Розглянуті хорові аранжування творів оперно-симфонічної класики, здійснені Є. Петриченком і В. Тормаховою, дозволяють виділити такі інноваційні особливості:

– використання поряд із лінійним транспонуванням елементів музичної тканини нелінійного, що полягає у перерозподілі музичної тканини із максимально можливим вияскравленням найбільш виразних її елементів;

– використання диференційованої артикуляції, що дозволяє імітувати різні оркестрові барви та штрихи, створювати тембральний контраст між елементами фактури, а також, в окремих випадках – виконувати звукообразальну функцію;

– використання техніки колажу як специфічного формотворчого прийому.

**Перспективи подальших досліджень.** Як було зазначено, проєкт «Choir smiles» є не єдиним проєктом хору «Хрещатик». Інші проєкти – «Намісто красних пісень» та «Шлягери звідусіль» – побудовані за аналогічним принципом творчої переробки широко відомих музичних творів, проте мають свою специфіку, викликану, насамперед, вихідним матеріалом. Ця специфіка позначилася і на прийомах хорового аранжування, і, відповідно, потребує окремого дослідження.

Також слід підкреслити, що і «Choir smiles», і інші проєкти хору «Хрещатик» заслуговують на дослідження і з точки зору хорової театралізації, в ракурсі згадуваних досліджень Ю. Мостової [10] і К. Станіславської [11].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки. Педагогічні та історичні науки : зб. наук. ст. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. Вип. 88. С. 3–9.*

2. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *capella* (на прикладі «Прощай, ХХ век»)



В. Мужчиля). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2016. Вип. 34. С. 20–29.*

3. Дондик О. І. Синтез жанрів у концертно-мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик». *Україна – Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки : зб. наук. пр. ; [упор.: В. А. Личкова, Л. В. Терещенко-Кайдан, З. О. Босик]. Київ : НАККіМ, 2014. С. 144–150.*

4. Дондик О. І. Творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів в сучасному українському хоровому виконавстві (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. 36. С. 253–260.*

5. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Саратов, 2010. 252 с.

6. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 33. С. 111–119.*

7. Заверуха О. Л. «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова: єдність божественного і матеріального. *Культура України. 2013. Вип. 41. С. 268–276.*

8. Заверуха О. Л. Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около») [Електронний ресурс]. *Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_17).*

9. Заверуха О. Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 356–368.*

10. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.

11. Станіславська К. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі. *Музыка и жизнь [Електронний ресурс]. URL : [http://www.rusnauka.com/8\\_DN\\_2011/MusicaAndLife/5\\_82154.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm).*

12. Arthur E. Ostrander, Dana Wilson. *Contemporary Choral Arranging*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1986. 320 p.



## REFERENCES

1. Bajda L. A. (2010). Teatralizatsija chorovoho tvorju jak aspekt vykonavs'koj interpretatsii [Theatricalization of the choral work as an aspect of performing interpretation]. Naukovi zapysky. Pedahohichni ta istorychni nauky : zb. nauk. st. [Scientific papers. Pedagogical and historic sciences]. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova [Drahomanov Uneversity]. Vyp. 88. S. 3–9.
2. Batovs'ka O. M. (2016). Innovatsiini formy vykonavskoi prezentatsii suchasnoi akademichnoi khorovoi muzyky a capella (na prykladi «Proshchai, XX vek» V. Muzhchylia) [Innovative performance presentation forms of contemporary academic choral music a capella (on the example of “Goodbye, XX Century” by V. Muzhchyl)]. Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 34. S. 20–29.
3. Dondyk O. I. (2014). Syntez zhanriv u kontsertno-mystets'kii diialnosti Akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk» [Genre synthesis in concerts and artistic activities of “Khreshchatyk” Academic chamber choir]. Ukraina – Hretsiia: dukhovna spilnist, naukovi kontakty, kulturni zv'iazky : zb. nauk. pr. [Spiritual community, scientific contacts, cultural relations: collected works] ; [upor.: V. A. Lychkovakh, L. V. Tereshchenko-Kaidan, Z. O. Bosyk]. Kyiv : NAKKiM [National Academy of Culture and Arts Management], 2014. S. 144–150.
4. Dondyk O. I. (2016). Tvorche pereosmyslennia estradnykh zhanrovo-stylyovykh parametriv v suchasnomu ukrainskomu khorovomu vykonavstvi (na prykladi kontsertnoi diialnosti Akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk»). [The creative reinterpretation of genre and style parameters in modern Ukrainian choral performance (The concerts of the Academic Chamber Choir “Khreshchatyk” are used as the example)]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture]. Vyp. 36. S. 253–260.
5. Kireeva N. Yu. (2010). Horovaya teatralizatsiya: kommunikativnye aspekty : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : [Choral theatricalisation: communicative aspects: diss. on the development of the school : degree of Cand. art history] : 17.00.09. Saratov, 252 s.
6. Kyrylenko Ya. O. (2014) Stsenichna reprezentatyvnist yak atrybut kontsertno-khorovoho zhanru: na shliakhu do stvorennia khorovoho teatru [Scenical representation as an attribute of concert choral genre: on the way towards creation of a choral theater]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kul-



tury [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture]. Vyp. 33. S. 111–119.

7. Zaverukha O. L. (2013) «Liturhichni pisne spivy» V. Sylvestrova: yednist bozhestvennoho i materialnoho [“Liturgical chants” by V. Silvestrov: the unity of the divine and material]. Kultura Ukrainy. [Culture of Ukraine]. Vyp. 41. S. 268–276.

8. Zaverukha O. L. (2013). Spetsyfika khorovoho pysma Yu. Alzhnieva (na prykladi lirychnoho sugolossia «Ridne Okolo») [Specificity of Yu. Alzhnyev’s the choral writing (on the example of “Native Circle” lyrical poem) [Elektronnyi resurs]. Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo [Tavria studies. Art studies]. № 4. Available at : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_17).

9. Zaverukha O. (2014) Filosofskyi kontseptualizm tvorchosti V. Muzhchylia: spivvidnoshennia svitohliadu ta khorovoho pysma [Philosophical conceptualism of V. Muzhchil’s works: correlation of worldview and choral writing]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Vyp. 40. S. 356–368.

10. Mostova Yu. V. (2003). Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii [Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation] : avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.01. Kharkiv. 20 s.

11. Stanislavska K. Yavyshche khorovoi teatralizatsii u suchasni muzychnii kulturi [The phenomenon of choral theatricalization in contemporary musical culture] [Elektronnyi resurs]. Muzyka y zhyzn [Music and life]. Available at : [http://www.rusnauka.com/8\\_DN\\_2011/MusicaAndLife/5\\_82154.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm).

12. Arthur E. Ostrander, Dana Wilson (1986). Contemporary Choral Arranging. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 320 p.



УДК: 78.071.1 : 78.085 (477.54)

ORCID ID: 0000-0002-1104-5461

**Пташенко С. В.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

## **Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяна Анатолія Гайденка**

### АНОТАЦІЯ

**Пташенко С. В. Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяна Анатолія Гайденка.** ■ Досліджується баянна творчість видатного харківського композитора, професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Анатолія Гайденка.

Шляхом аналізу тематизму, драматургії, засобів музичної виразності аргументується використання композитором при обробці популярних творів пісенно-танцювальних жанрів творчих методів стилізації, жанрово-стильової трансформації першоджерел (на прикладі п'єс «Ретро-танго», «Хора», «Вербунк», «Плетениця», «Вечір у горах»). Виявляються специфічні риси музичної фактури, що якісно вплинули на популярність цих опусів серед виконавців. Надається оцінка аналізованим творам у музикознавчій площині: виводиться думка, що різнобічна творчість митця відкриває перспективи подальшого розвитку у царині композиторської роботи над творами з ознаками пісенно-танцювальної жанровості, а використання розглянутих творів А. Гайденка у сценічному та педагогічному репертуарі баяністів сприятиме збільшенню концертної аудиторії як в Україні, так і за її межами.

■ **Ключові слова:** баян, пісенно-танцювальна жанровість, методи опрацювання першоджерел, драматургія, засоби музичної виразальності, сучасне баянне виконавство.

### АННОТАЦИЯ

**Пташенко С. В. Специфика песенно-танцевальной жанровости в произведениях для баяна Анатолия Гайдена.** ■ Исследуется баянное творчество выдающегося харьковского композитора, профессора кафедры



народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского Анатолия Гайденко. Путем анализа тематизма, драматургии, средств музыкальной выразительности аргументируется использование композитором в обработках популярных произведений песенно-танцевальных жанров творческих методов стилизации, жанрово-стилевой трансформации первоисточников (на примере пьес «Ретро-танго», «Хора», «Вербунк», «Плетеница», «Вечер в горах»). Выявляются специфические черты музыкальной фактуры, качественно повлиявшие на популярность этих опусов среди исполнителей. Дается музыковедческая оценка анализируемых произведений: делается вывод о том, что разностороннее творчество мастера открывает дальнейшие перспективы в области композиторской работы над сочинениями с признаками песенно-танцевальной жанровости, а использование рассмотренных произведений А. Гайденко в сценическом и педагогическом репертуаре баянистов будет способствовать увеличению концертной аудитории как в Украине, так и за её пределами.

■ **Ключевые слова:** баян, песенно-танцевальная жанровость, методы обработки первоисточников, драматургия, средства музыкальной выразительности, современное баянное исполнительство.

#### ABSTRACT

**Ptashenko Sergiy. ■ Specificity of song and dance genre in the button accordion music by Anatoly Haidenko.**

**In recent years, there has been an increasing interest in button accordion arts of Ukraine and other countries. In the modern button accordion performance it is becoming increasingly popular to perform pieces based on song and dance genre of Anatoly Haidenko. However, only in modern musicology this art is starting to be fundamentally researched. An example is our doctoral thesis, which systematizes genre and stylistic approaches to the transposition of song and dance pieces in the Ukrainian button accordion art. In this paper an attempt is made to highlight the creative work of A. Haidenko in the song-dance genre and to give it an estimate from the musicological viewpoint, which is a certain scientific novelty.**

**The object** of the study is button accordion works created by prof. Anatoly Haidenko. **The subject** of the study is song and dance genre in button accordion compositions of Anatoly Haidenko.



**The objectives of this study are to determine** the composer's genre and stylistic approaches to creating button accordion samples of song and dance genre from stylization and arrangement to the genre and style transformation. These objectives predetermined the following tasks: to reveal methods and means of composer's dance and song sources and to indicate the specificity of musical form creation and musical expression of the opuses, to demonstrate and prove their popularity in modern performance.

**The following methods are used in this paper:** analytical, comparative-historical and structural-functional. The latter so far has not been deeply implemented in such scientific publications regarding the analysis of the system of artistic means of musical compositions in the button accordion literature.

The material of the research is the sheet music of button accordion compositions by Anatoly Haidenko: "Retro-tango", "Chora", "Verbunk", "Pletenytsia", "Evening in the mountains".

Consequently, the characteristic feature of button accordion opuses by Anatoly Haidenko considered in this scientific work is the presence of both song and dance sources of thematism. In the opuses "Verbunk" and "Evening in the mountains" these features were clearly shown in an interesting combination.

Moreover, the sequence of studying button accordion music compositions by Anatoly Haidenko is represented by the complication of composer's methods of work with first sources. In the "Retro-tango", which is a stylization, along with authentic tango, of unusual rhythm-intonation structures, spectacular phonic techniques, and a rich palette of timbers have been revealed. This stylization gained popularity among the listeners and became a telling argument of the productive interaction of academic art and genres, that belong, according to the classification of V. Konen, to "the third layer".

The traditional genre of song and dance arrangements by Anatoly Haidenko was marked by an interesting and skillful approach to the folk material, by the multi-faceted highlight of their intonations and content peculiarities. The author worked at this material by quoting and re-intoning the original sources belonging to other national cultures. For example, such pieces as "Chora", "Verbunk", "Pletenytsia" are bright samples of rhythm intonations and performance traditions of the authentic music of South-Eastern Europe. "Pletenytsia", according to its genre peculiarities, is closer to the Kolo dance. In its metaphorical name it ge-



neralizes the folk dances of Balkan Slavs, which by the will of the composer are in a peculiar musical plait. The peculiarities of the authentic music are embodied through various rhythmic, rich melismatic, bellows-finger articulation, vivid register, blending of the Balkan Slavic folk intonations with the ancient musical culture. The “Pletenytsia” gained its popularity among outstanding musicians as a piece for the button accordion trio and duo.

From the viewpoint of dramaturgy of the “Verbunk” especially interesting is the interpenetration of song and dance genre – a lyrico-epic folk song “Letiv syvyi sokil” with elements of a vigorous grouped dance, which reflects successive unrepeated contrasting parts: the slow part Lassa (in tempo Moderato) and the fast part Frishka (in tempo Allegro). As a result, these pieces became very popular among button accordion performers.

The fantasia “Evening in the mountains” demonstrates the highest level of composer’s work at the song and dance genre. The composer used the fantasia genre, which was conditioned by the examples of temperament Caucasus dances, Italian tarantella, as well as by sacred images of lyric and epos. The lyrico-epic aura of the Caucasus is well felt thanks to the use of variable metre, grace-notes, “rubato”, colour timbres, various elements of folk songs of mountain dwellers used in improvisational music intonations. The rich timbre palette of the button accordion helped to create a peculiar phonical volume that simulates the effect of the mountain response in the polyphonic wreath of voices. A. Haidenko’s rethinking of the authentic thematic material exposed new emotional-meaningful facets of the original source, which was reflected in the use of elements of different styles, genres and forms. The indications of genre and stylistic transformation in the fantasia “Evening in the mountains” can be found in the thorough developing of thematism, unusual ways of musical form creating, in the texture full of new semantics, in modern means of the button accordion expressiveness and in multilateral reproduction of the figurative content of the original source. These artistic and expressive values led to a multifaceted and impressive transformation of figurative content and gave the piece a new artistic value and a concert life.

Thus, the fantasia “Evening in the mountains” by A. Haidenko enriched the treasury of concert works not only for the button accordion duo, but also for solo performers; there are also arrangements for the folk instrument orchestra and even for symphonic orchestra.





**The results of the research support the idea that** they can be used in educational programs in the history of performing on folk instruments, in the classes of a major instrument and ensemble.

**We conclude** that the versatile creative work of the artist gives prospects for further scientific and practical development in the direction of studying works with signs of song and dance genres. Such hopes will in some way give an impetus to the popularization of these musical compositions even more in the pedagogical and concert repertoire among button accordionists and accordionists, and will create an increasing demand for the listening audience in Ukraine and in concert halls of foreign countries.

■ **Key words:** a button accordion, song and dance genre, methods of sources arrangement, dramaturgy, means of musical expressiveness, modern button accordion performance art.



**Постановка проблеми.** У сучасному баянному виконавстві України, близького і дальнього зарубіжжя твори А. Гайденка на пісенно-танцювальній жанровій основі здобули чималі популярності. Втім, тільки у сьогочасному музикознавстві розпочинається процес фундаментального вивчення цього напрямку баянного мистецтва, прикладом чому є дисертаційне дослідження автора цих рядків [9], у якому систематизуються жанрово-стильові підходи до перекладу пісенно-танцювальних творів в українському баянному мистецтві. У цій статті робиться спроба виокремити баянну творчість А. Гайденка на основі пісенно-танцювальних жанрів і дати їй оцінку в музикознавчій площині, що становить певну **наукову новизну** роботи. **Об'єктом** дослідження є баянна творчість А. Гайденка, **предметом** – пісенно-танцювальна жанровість у баянній творчості композитора.

**Метою дослідження** є визначення жанрово-стильових підходів композитора в роботі з баянними творами, що ґрунтуються на пісенно-танцювальній жанровості. Зазначена мета обумовила вирішення таких **завдань**, як розкриття методів і засад авторського опрацювання танцювальних і пісенних першоджерел та виявлення специфіки формотворення і музичної виразності у вибраних опусах, обґрунтування



їх популярності у сучасному виконавстві. **Матеріалом** дослідження є нотні тексти баянних творів А. Гайденка «Ретро-танго», «Хора», «Вербунк», «Плетениця», «Вечір у горах».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Цикл вальсів у стилі мюзет *«Паризькі тасмниці»* (1999) А. Гайденка став цікавим прикладом *стилізації*, втім, цей п'ятичастинний опус вже був детально висвітлений нами у статті 2009 р. [10].

*«Ретро-танго»* с-moll (1997) А. Гайденка, що створено у вільній одночастинній формі, стало відгуком на попит у баянно-акордеонних виконавських колах. За своїми стильовими особливостями цей опус найбільш тяжіє до концертного або бального танго [8, с. 133]. Атрибутика цього виду танцю у творі А. Гайденка виявляється у поєднанні «прямої» гармонічної вертикалі з цупким ритмом та посиленою акцентуацією на різних долях тактів.

Тема вступу, складаючись з могутніх акордів, урівноважується стрімким хроматичним мелодійним рухом по крайніх акордових звуках в партії правої руки, що фізіологічно зручно упорядкований задля виконання позиційною аплікатурою. Мелодика, таким чином, обумовлена саме альянсом виконавця і композитора в одній особі, який завжди був корисним і продуктивним, слугуючи розвиткові обох напрямків музичного мистецтва.

Поряд із застосуванням варіантів авторської ритміки, наприклад, тріольних угруповань [А, 1], А. Гайденко використовує і деякі елементи ритмічного малюнку творів своїх попередників у цьому жанрі, що притаманні йому і є ретроспективним ознаками танго, пронизуючі твір легкою ностальгією. Образ підсилений строкатою гармонічною мовою. На відміну від широко застосованих у «Ретро-танго» великих септакордів, які створюють характерний фонічний об'єм, зменшений септакорд злегка драматизує художньо-образний зміст твору. Інтерваліка танцю насичена колоритними секстовими інтонаціями та секундовими оборотами, що нерідко зустрічаються у сучасній баянній фактурі.

«Ретро-танго» А. Гайденка – яскрава сторінка творчості композитора, яка позначена синтезом сучасних і традиційних засобів виразності. За допомогою методу стилізації в творі реалізовано характерну



для музики ХХ століття ретроспективну тенденцію, яка знайшли своє віддзеркалення і у баянній творчості харківського митця.

Серед творів за румунськими і молдавськими мотивами істотне місце у творчості А. Гайденка посідає «Хора<sup>1</sup>» h-moll (1987). Румунську хору виконують дівчини плавними, спокійними та урівноваженими рухами, іноді до хори приєднуються й чоловіки [11, с. 51–52]. Цей опус в одночастинній формі та чотирьохдольному розмірі відноситься до швидкого варіанту хори (темп Allegro) і наближається до сирби<sup>2</sup> з посиленою акцентуацією. Втім, у творі перед каденцією є і повільний епізод *meno mosso espressivo*, який відтворює лагідну помірну жіночу рухливість. Специфічність одночастинної форми виявляється у присутніх в ній рисах рондо та варіаційності.

Гармонічна мова «Хори» вельми строката, що підкреслює природу румунського танцю хороводного типу. Численні короточасні відхилення та минаючі хроматизми сприяють динамічності її образного наповнення. Танцювальні жанрові витоки тематизму яскраво даються взнаки у нарочитій акцентуації на слабких долях тактів і пружному басово-акордовому акомпанементі. Характерна емоційна палкість знайшла своє втілення у трелях, форшлагах, *glissandi* та терасоподібній динаміці у діапазоні від *pianissimo* до *fortissimo*.

Для інтонаційної складової є характерним мелодичний рух у діапазоні не більше квартдецими, посилений синкопами та прикрашений мордентами. Складається враження, що рух швидких шістнадцятих ніби стоїть на місці [А, 2], що є особливістю музики згуртованого танцю [6, с. 205; 8, с. 51]. У повільному епізоді *cis-moll* А. Гайденко досягає інтонаційної вивіреності та зваженості музики шляхом застосування численних пауз та хроматизованих мордентів. Багатство септакордової гармонії разом із щедро репрезентованими минаючими хроматизмами у басу допомагають відтворенню характерних інтонаційних рис румунської народної пісенності.

<sup>1</sup> У музикознавстві термін «хора» застосовується також і при визначенні музичної форми.

<sup>2</sup> Сирба (з румунської «*sârba*») – молдавський і румунський швидкий груповий народний хороводний танок [6, с. 205], що також здобув популярність у правобережних українців та угорців [5, с. 640].



Кожен з епізодів композитор відтінив колоритними регістрами, але з обов'язковим застосуванням у їх складі тембру «фаготу», що надало музиці звісної глибини та характерної впертості. Проте, присутні й ті тембри, які не мають у своєму складі нижнього регістру; це – «кларнет» з його щирістю (у помірному епізоді) та дзвінкий «баян з пікколо» (на початку п'єси).

«Хора» А. Гайдєнка набула широкої популярності у сучасному виконавському мистецтві. Її часто можна почути у програмах гастролюючих музикантів і студентів ВНЗ I–IV рівнів акредитації. Завдяки фактурним особливостям «Хора» може виконуватися і як концертний етюд, який сприяє розвитку та стабілізації дрібної виконавської техніки.

Віртуозна обробка «**Вербунк**» c-moll (1987) відтворює чоловічий словацький народний танець [1, с. 236; 2, с. 167]<sup>3</sup>. Музична мова «Вербунка» спирається на кращі надбання фольклору південних слов'ян і румун, східні музичні наспіви і старовинні танцювальні угорські та циганські мотиви [2, с. 167]. Іншим джерелом натхнення для композитора стала цитована і оброблена ним словацька народна пісня «Летів сивий сокіл», на якій побудований повільний розділ твору.

Формотворчі та стильові особливості «Вербунка» перекликаються з угорським чардашем, що підтверджується, зокрема, співставленням у ньому двох послідовних неповторюваних контрастних розділів: повільного – «ласса» (у темпі Moderato) і швидкого – «фрішка» (у темпі Allegro).

Семантика вступу заснована на характерній для цього танцю ритміці: угрупованнях тріолей та секстолей, що асоціюється з вільним віртуозним стилем скрипкової циганської імпровізації. Семантичні риси теми повільного розділу – словацької народної пісні «Летів сивий сокіл» ліро-епічного характеру [А, 3] – пов'язані з щирістю секстових інтонацій (legato і tenuto), що надає звучанню певної об'ємності, а минаючі хроматичні звуки роблять співучу тему більш звивистою. Зворотний пунктир, звужена динамічна амплітуда (piano – mezzo-forte), елементи агогіки в розділі Moderato підкреслюють сумний та спокійний його характер.

<sup>3</sup> Вербунк може виконувати необмежена кількість учасників.



Грайливий швидкий розділ твору нагадує груповий танець [А, 4] завдяки переривчастій мелодичній лінії, чергуванню штрихів *legato* і *staccato*, форшлагам і мордентам. Ознаками енергійного танцю становляться іскрометні пасажі, акцентована артикуляція терцій та секст у арпеджованих *staccat*'них конструкціях, які відтворюють танцювальні фігури «притоптування».

Фактурна специфіка музичної мови – можливість застосування достатньо простої аплікатури навіть на трирядному баяні баяністами середнього навчального віку, а також легкість сприйняття твору широкою слухацькою аудиторією сприяла його популярності, свідомством якої стали перекладення «Вербунка» для баяна з оркестром народних інструментів та активне залученню п'єси у педагогічні та концертні програми.

«Плетениця», що була створена 1990 р. для видатного Уральського тріо баяністів у складі І. Шепельського, М. Худякова і А. Хижняка, 2001 р. була перекладена А. Гайденом для двох баянів, що слід вважати авторською редакцією. Незмінність же тембру дає підставу вважати новий опус транскрипцією-обробкою.

«Плетениця» (дослівний переклад з сербсько-хорватської – «дівоча коса») за жанровими особливостями тяжіє до танцю «коло» [8, с. 108]. Метафорична назва концертної п'єси узагальнює жанрові ознаки народних танців балканських слов'ян [12, с. 31], по волі композитора сплетених у своєрідну «музичну косу». Первісний одночастинний твір з наскрізним типом розвитку автор трансформував у замкнуту тричастинну композицію: Перша частина – *Moderato* (g-moll), Друга – *Allegro* (a-moll), Третя – *Allegro* (F-dur) закінчуються неповними автентичними кадансами, що є типовим для творів у цьому жанрі.

Природна гармонізація та автентичні ритмоінтонації сходять до розмаїття балканського мелосу з його різноманітною ритмікою, контрастною штриховою палітрою і щедрою мелізматикою, що простежується вже у Першій частині [1, с. 237], [А, 5]. З-за відсутності партії третього баяна характерною рисою перекладення є значне фактурне ускладнення. Дрібні швидкі ритмічні фігури у рамках тріолей, квінтолей, секстолей, септолей та *rubato* й фермат відтворюють ім-



ровізаційну манеру виконання сербської народної музики, ритмічна вишуканість якої виразно втілилась у Першій частини «Плетениці».

Специфічною рисою Другої частини є інтонація збільшеної секунди «b<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>», викладена у різних теситурах [А, Б], що є ознакою самобутнього балканського фольклору. Особливістю Третьої частини стають тріолі з характерними розгойдуваннями та квартолі шістнадцятих, які є основними носіями ритму в фіналі. Прийом різнонаправленого руху міху та динаміка контрастних зіставлень відбиває своєрідний запал танцю, а систематичні повтори невеличких фраз відтворюють нескінченність потоку народно-масового обрядового дійства. Ретельно розроблені композитором мелізматики, штрихи, багатозвучні форшлаги у діапазоні від секунди до октави у поєднанні з гострою акцентуацією підкреслюють танцювальну природу тематизму.

Отже, з одного боку, зроблені зміни на композиційно-драматургічному рівні (перетворення одночастинної композиції на тричастинну), з іншого – не був порушений зміст первинних тематичних структур, але відбулось їх фактурне збагачення, обумовлене зменшеним складом нового ансамблю. Обробку А. Гайденком власного твору «Плетениця» можна назвати вільною, але слід розцінювати як таку, що не порушує саму ідею п'єси. Композитор вдало поєднав інтонації фольклору балканських слов'ян з індивідуальними, відбивши власні відчуття, викликані давньою музичною культурою. «Плетениця» здобула популярність серед провідних виконавців як твір для трьох баянів та як твір для баянного дуєту.

Твір А. Гайденка «*Вечір у горах*» (a-moll) для двох баянів (друга редакція<sup>4</sup> – 1974 р.) є одним з найбільш помітних у сучасному баянному середовищі [1, с. 236]. В опусі колоритно відтворюється пісенне й танцювальне музикування багатьох народів Кавказу, розкривається образність, нав'яна їх побутом, працею, дозвіллям, звичаями. Композитор використав жанр фантазії, що обумовлено розмаїттям представлених у творі фольклорних зразків, серед яких – темпераментні кавказькі танці, італійська тарантела, – а також образів лірики й епосу.

---

<sup>4</sup> Перша редакція твору була зроблена А. Гайденком 1964 р. для виконання на баяні, в дуєті баянів з готовим акордовим акомпанементом.



Образна різноплановість призвела до взаємопроникнення різних музичних форм – рондо, варіацій та, частково, сонатної. Риси формотворення є характерними для програмних творів і відповідають вимогам відображення образного змісту [4, с. 466–467].

У Вступі, поділеному на дві частини – *Andante cantabile* та *ritu mosso*, – відчувається ліро-епічна аура Кавказу. Оспівування в мелодичному русі партії першого баяна, яка повільно летиться на фоні тривалих звуків (бурдонів), надають їй певної гнучкості. Композитор, формуючи поліфонічну фактуру сплетінням верхніх голосів у суміш з виборними басами, викладенням початкової теми (цифра «1») у формі канону [А, 7], створює своєрідний фонічний об'єм, вдало імітуючи ефект гірського відгуку, у тому числі, завдяки прозорим одноголосним тембрам «фаготу» та «концертино».

Різноманітні елементи пісенного фольклору горців використовуються в імпровізаційних музичних інтонаціях, що стають основою тематичного матеріалу. На джерело натхнення композитора вказують такі семантичні ознаки його твору, як швидкоплинний перемінний метр (3/4, 5/4, 3/4, 6/4, 5/4), тріольний ритм, *rubato*, оспівування й форшлаги, які відтворюють особливості автентичної музичної культури Кавказу. Вільне тематичне розгортання, що відбувається у першій частині Вступу, нагадує нескінченну невигадливу мелодію, яку виконує на дудочці (тарі, зурні) пастух з ранку до глибокого вечора. Ця стилізація звертається до однієї з найхарактерніших і найдавніших форм музикування горців, збагачує колористичне вбрання твору і привносить до нього щемливі нотки ностальгії.

Друга частина Вступу – *ritu mosso* – немов занурює у вечірне життя аулу. Барвиста монументальна картина гірського пейзажу втілюється суворою гармонічною вертикаллю, *tutti* з октавним транспортом вгору, штрихом *tenuto* й колоритним акомпанементом готових акордів.

Після піднесеного романтичного Вступу лунає швидкий розділ *Allegro con brio*, стилізований під лезгинку. Особливістю основної теми є статичність мелодичного малюнку, що досягається частим повторюванням звука «е» другої октави і короткочасним оспівуванням у межах квінти – фонічного символу гір – яка відчутна у мелодії



і в гармонічному супроводі. Тонізуючі тріолі вісімками з акцентуацією на першу й третю долі сходять до жанровості лезгинки і тарантели. Строкатий інтонаційний розвиток базується на оспівуванні опорних звуків мелодії. Потужний басово-акордовий акомпанемент тримає незмінний темпоритм – суворий пульс і стрижень музичного руху.

Різка зміна характеру (наче погоди у горах) майстерно відбита динамікою контрастних зіставлень у діапазоні «piano – fortissimo». На відміну від звичного метру 6/8, притаманного лезгинці й тарантелі, у даному випадку надано перевагу 4/4, що зумовлене широтою мелодичного дихання. Лише в одному такті з'являється розмір 5/4, підкреслюючи модуляцію у d-moll. Специфіка використання метричного розміру 4/4 демонструє неординарний авторський погляд на фольклорну першооснову.

Динамічні контрасти «mezzo forte» – «subito piano» – «mezzo forte» втілюються регістрами «баян з пікколо» – «фагот» – «баян з пікколо» та «tutti» – «баян» – «баян з пікколо». Усі регістри-міксти, які мають у своєму складі тембр «пікколо», збагачують звучання святковим блиском та дзвінкістю, які посилюються ритмізованим тріольним тремоло міхом і квартольним рикошетом. Названі композиційні прийоми органічно відтворюють яскраві та колоритні картини гірського вечора; розділ сприймається як замальовка свята.

Таким чином, жанрово-стильові трансформації у фантазії «Вечір у горах» А. Гайденка виявляються у змішуванні стилістичних ознак танцювального фольклору різних кавказьких народів, а також у взаємопроникненні рис лезгинки і тарантели. Жанр фантазії, обраний композитором, сприяв багатобічному розвитку тематичного матеріалу і найбільш повному розкриттю насиченого образного змісту твору. Фантазія «Вечір у горах» А. Гайденка збагатила не тільки скарбницю концертних творів для дуету баянів, але й репертуар сольних виконавців; існують також її аранжування для оркестру народних інструментів і навіть – симфонічного.

**Висновки.** Характерною ознакою розглянутих баянних творів А. Гайденка є звернення в них композитора як до пісенних, так і до танцювальних витоків тематизму. Найбільш яскравим й цікавим таке поєднання виявилось в опусах «Вербунк» та «Вечір у горах».





Послідовність аналізу й вивчення баянних творів А. Гайденка обумовлено ускладненням композиторських методик опрацювання першоджерел від твору до твору. Так, у «Ретро-танго», що є **стилізацією**, нарівні з автентичними ритмоінтонаціями танго композитором використані незвичні ритмоінтонаційні структури, ефектні фонічні прийоми, багата темброва палітра. Твір-стилізація набув популярності у слухацьких колах та став вагомим аргументом на користь продуктивності творчої взаємодії академічного мистецтва і жанрів, що, за класифікацією В. Конен, належать до «третього пласта» [3].

Традиційний жанр **обробки** пісенно-танцювальних творів у творчості А. Гайденка збагатився цікавим й майстерним підходом до фольклорного матеріалу, багатогранним розкриттям його ритмоінтонаційних та змістовних особливостей. Опрацювання зазначеного матеріалу автором відбувалось шляхом цитування і переінтонування першоджерел, що належать іншим національним культурам. У «Хорі», «Вербунку», «Плетениці» яскраво відтворилися ритмоінтонації та традиції виконання автентичної музики Південно-Східної Європи. Цікавим з точки зору драматургії є взаємопроникнення у «Вербунку» пісенної і танцювальної жанровості. Названі твори здобули значної популярності у баянних виконавських колах.

Фантазія «Вечір у горах» демонструє найвищий щабель опрацювання композитором пісенно-танцювальної жанровості. Переосмислення А. Гайденком автентичного тематичного матеріалу відкрило нові емоційно-змістовні грані першоджерела завдяки використанню композитором елементів різних стилів, жанрів і форм. Ознаками **жанрово-стильової трансформації** у Фантазії «Вечір у горах» є всебічна розробка тематизму, незвичайне формотворення, насичення фактурних складових новітньою семантикою, сучасні засоби баянної виразності, багатобічне відтворення образного змісту першоджерела. Ці художньо-виражальні прийоми призвели до багатогранного і вражаючого перетворення образного змісту першоджерел і надали їм нової художньої цінності у рамках концертного твору, забезпечивши останньому інтенсивне сценічне життя.

Багатогранність баянної творчості А. Гайденка відкриває **перспективи подальших науково-практичних досліджень** у напрямку



вивчення творів з ознаками пісенно-танцювальної жанровості. У свою чергу, такі наукові розвідки, на наш погляд, стануть поштовхом до ще більшого поширення інтересу до творів композитора і зростанню їх популярності серед баяністів та акордеоністів, до їх постійного опрацювання у педагогічному та концертному репертуарі, що обумовить зростаючий попит на музику наших талановитих сучасників у слухачької аудиторії як на теренах України, та і за її кордонами.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищ. та серед. учб. закл. / ред. Давидов М. А. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
2. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. М. : Музыка, 1967. 520 с.
3. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М. : Музыка, 1994. 160 с.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М. : Музыка, 1986. 528 с.
5. Мартынов И. И. Румынская народная музыка. *Вопросы музыковедения*. 1960. № 3. С. 620–651.
6. Мартынов И. И. Румынская народная музыка. *О музыке и ее творцах*. М. : Советский композитор, 1980. С. 181–221.
7. Перич С. Ритмические особенности сербского аккордеонного коло. *Метроритм-2 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України*. 2005. С. 107–108.
8. Пичугин П. А. Танго и его история. *Советская музыка*. 1962. № 2. С. 129–133.
9. Пташенко С. В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2014. 17 с.
10. Пташенко С. П'ять вальсів у стилі «мюзет» А. Гайденка «Паризькі таємниці» для баяну (акордеону): проблеми виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 99–106.



11. Флоря Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. *Музыкальная культура Молдавской ССР. М. : Музыка, 1978. С. 36–55.*
12. Ямпольский И. М. Музыка Югославии. М. : Гос. муз. изд-во, 1958. 139 с.

## REFERENCES

1. Davydov M. A. ed. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola) [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)]*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 420.
2. Druskin M. S. (1967). *Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vtoraya polovina XIX veka. Issue 4. [History of foreign music. Second half of XIX century]*. M. S. Druskin. Moscow : Muzyka, 520.
3. Konen V. Dzh. (1994). *Tretij plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [Third layer: new mass genres at music of XX century]*. Moscow : Muzyka, 160.
4. Mazel L. A. (1986) *Stroyeniye muzykalnykh proizvedeniy [The structure of music pieces]*. Moscow : Muzyka, 528.
5. Martynov I. I. (1960) *Rumynskaya narodnaya muzyka [The Romanian folk music]*. *Voprosy muzykoznaniiya*, 3, 620–651.
6. Martynov I. I. (1980) *Rumynskaya narodnaya muzyka [The Romanian folk music]*. *O muzyke i eye tvortsakh*. Moscow : Sovetskyy kompozitor. 181–221.
7. Perich S. (2005) *Ritmicheskiye osobennosti serbskogo akkordeonnogo kolo [Rhythmic features of Serbian accordion kolo]*. *Metroritm-2 / In-t mistetstvoznavstva, folkloristiki ta etnologii NAN Ukraïni*. 107–108.
8. Pichugin P. A. (1962). *Tango i ego istoriya [Tango and his history]*. *Sovetskaya muzyka*, № 2, 129–133.
9. Ptashenko S. V. *Zhanry tantsju ta pisni u bajannij tvorchosti ukrai'ns'kyh kompozytoriv [Genres of dance and song in the button accordion creative works by Ukrainian composers]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Kharkiv, 2014. 17 s.*
10. Ptashenko S. *P'jat' val'siv u styli «mjuzet» A. Gajdenka «Paryz'ki tajemnyci» dl'ja bajanu (akordeonu): problemy vykonavs'koi' interpretatsii' [Five waltzes in the “meuzet” style by A. Haidenko “Mysteries of Paris” for button accordion (accordion): problems of performing interpretation]*. *Problemy vzajemno-*



dii' mystetstva, pedagogiky ta teorii' i praktyky osvity : zb. nauk. prats'. Kharkiv : HDUM im. I. P. Kotlyarevs'kogo, 2009. Vyp. 25. С. 99–106.

11. Florya E. (1978). Tantsevalnyy folklor: funktsionalnyye i strukturnyye osobennosti [The dancing folklore: functional and structural features]. Muzykalnaya kultura Moldavskoy SSR, Moscow : Muzyka 36–55.

12. Yampolskiy I. M. (1958). Muzyka Yugoslavii [Music of Yugoslavia]. Moscow : Gos. muz. izd-vo, 139.

ДОДАТОК «А» (НОТНІ ПРИКЛАДИ).

### Appendix A.

#### Приклад 1. А. Гайденко «Ретро-танго»

#### Приклад 2. А. Гайденко «Хора» (швидкий епізод)

#### Приклад 3. А. Гайденко «Вербунк» (повільний розділ)

Приклад 4. А. Гайденко «Вербунк» (швидкий розділ)

Приклад 5. А. Гайденко «Плетениця» I ч. (1 цифра, партія першого баяна)

Приклад 6. А. Гайденко «Плетениця» II ч. (1–7 такти, партія першого баяна)

Приклад 7. А. Гайденко «Вечір в горах» (1 цифра, 1–5 такти)



УДК: 784.3: 78.01(510)

ORCID ID: 0000-0002-0024-2427

**Лю И**

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

**Камерно-вокальные произведения Инь Циня: тематика и стилистика жанра**

## АНОТАЦІЯ

**Лю И. Камерно-вокальні твори Инь Циня: тематика та стилістика жанру.** ■ Статтю присвячено камерно-вокальній творчості відомого китайського композитора Инь Циня, спадщина якого налічує більш ніж тисячу творів у різних жанрах. Музикант зробив величезний внесок у створення пісенного репертуару, проте, він більше відомий як автор творів військової тематики. Дається оцінка творчого вкладу композитора в камерно-вокальну музику в аспекті еволюції його стилю. Досліджується коло тем і образів, до яких звертався композитор, визначаються стильові параметри його пісень, розглядається взаємодія різних світових впливів на його творчість. Инь Цинь пройшов кілька етапів у своєму світогляді і музичній творчості: з «солдата історії» (1980-ті) він перетворюється на громадянина «нової ери» (1990-ті), а потім стає «співцем Заходу» (2000-ті роки). У камерно-вокальній творчості композитора яскраво втілюються риси китайської традиційної культури.

■ **Ключові слова:** Инь Цинь, китайський композитор, камерно-вокальна музика, тематика, стилістика жанру.

## АННОТАЦИЯ

**Лю И. Камерно-вокальные произведения Инь Циня: тематика и стилистика жанра.** Статья посвящена камерно-вокальному творчеству известного китайского композитора Инь Циня, наследие которого исчисляется более чем тысячей произведений в различных жанрах. Музикант внес огромный вклад в создание песенного репертуара, тем не менее, он больше известен как автор произведений на армейскую тематику. Дается оценка творческого вклада композитора в камерно-вокальную музыку в аспекте эволюции его стиля. Исследуется круг тем и образов, к которым обращался



композитор, определяются стилевые параметры его песен, рассматривается взаимодействие различных мировых влияний на его творчество. Инь Цинь прошел несколько этапов в своем мировоззрении и музыкальном творчестве: из «солдата истории» (1980-е) он становится гражданином «новой эры» (1990-е), а затем «певцом Запада» (2000-е годы). В камерно-вокальном творчестве композитора ярко воплощаются черты китайской традиционной культуры.

**Ключевые слова:** Инь Цинь, китайский композитор, камерно-вокальная музыка, тематика, стилистика жанра.

#### ABSTRACT

##### **Liu Yi ■ Chamber-vocal works of Yin Qin: theme and style of the genre.**

The article is devoted to chamber-vocal works of famous Chinese composer Yin Qing. He is member of the Presidium Musicians Chinese Association, the head of Committee of China Federation of Arts, the head of Song and Dance Ensemble of the Main Political Administration of China, the winner of many national and international competitions. In his creative heritage presented many genres, among them – an opera, instrumental compositions, music for theater and cinema. The chamber and vocal works of Yin Qing are the most important. For thirty years, the composer has created over thousands of vocal works. The subjects of many songs composer devoted to military life. One of the little-known pages of chamber and vocal Yin Qing's creativity remains his works written in the last decade. Many of them are disclosed other themes and subjects, using new means of expression.

**The relevance** of the article is determined by the fact that it reveals the lesser-known pages creativity of Yin Qing. The attempt is made to generalize the composer's creative achievements in the field of chamber vocal genre, presenting this area in the development process. The chamber-vocal works of the composer not fully investigated. Range of themes and images, which were accessed by composer, not studied, style parameters of songs are not specified, not examined the evolution of the genre and the interaction of various global influences on his creativity.

**The purpose of the article** is evaluation of the creative contribution of Yin Qing in the chamber and vocal music in the aspect of evolution of his style. Qing Yin first song – “Soldier's Story”, “Poem of the mother”, “Parade Song”, “Silk Road” and others – were created in the 1980s. Such songs as “Do not ask



me why”, “The boundary of the soul”, “Song Sounds”, “Random Woman” and the music for the dramatic play “Beautiful bay” were written in the 1990s in Beijing. Then there are songs on the poetic text, which pronounced the basics of classical Chinese poetry, inherent traditional themes, images, philosophical ideas. Poetic lyrics of contemporary Chinese authors comply with the principle of following the ancient traditions and stories narrated about the pursuit of a better life, unrequited love, memories about the nature of their native land, homesickness and love for their country and others. In the song “Aloe” reveals the warmth of human relationships. The basis of the music is “fixation of sounds”, thanks to which the song is transformed into expressive sketch facing not only to the image of the external world, of nature, but much to the state of mind of the hero.

A country that has moved into a “new era” had to Yin Qing significant influence, which has given its such songs as “Sing to the West”, “Time of spring rain”, “The house”, “Homeland, always bless you”, “Cohesion”. Feeling an emotional connection with the Army, Qing Yin goes to the search for new means of expression in the songs “When bombs fall on the head”, “Border of the soul”, which reveals the emotional world of a young soldier and his love story.

At the turn of the century there are songs on the western theme “Western love songs”, “West hymn”, “I Sing the West”. The songs “In the new era”, “Narrow road”, “Country”, “God’s workmanship” and others reflect fully the spirit of their time. They are devoted to China, they poeticizes landscapes and glorified life of national minorities. The song “Landscape” is associated with the favorite images of Chinese poetry.

In recent years, the composer again keenly aware of the need to create vocal works, that embody the features of Chinese traditional culture. Images of the characters in the songs “Spring”, “Rain”, “Moon” demonstrate the internal connection with Chinese traditional music as a result of formation a national musical style of the composer. The ancient Chinese poetry samples and poems of contemporary Chinese poets were poetic basis of these works.

Especially well the composer shows the eternal nature of the images in the song “Moon”, as if he painted impressionistic melody night landscape. The sound of music brings a unique tonal color, almost “drawing by sound”, due to many features: subtlety and clarity of texture in E Flat Minor tonality, elegant rounding phrases in the vocal part. Piano party is particularly dramatic value, acquiring an independent function to create a special timbre and coloristic atmosphere.





**Conclusions.** Yin Qing is a famous Chinese composer who has made an enormous contribution to the creation of the song repertoire, into the development of China's vocal chamber music. His songs reflect the peculiarities of contemporary artistic style; many of them entered into the vocal repertoire of contemporary artists. The composer is known as the author of works on the theme of the army; his legacy amounts to more than a thousand works in various genres. Watching the career of Yin Qing, you will notice that he had passed several stages in his outlook and musical creativity. From "Soldier stories", he becomes a citizen of a "new era", and then "the singer of the West". Yin Qing has the ability to dispense a small amount of expressive means, while ensuring that artistically convincing sound that can be considered the main result of the first period of the composer's creativity. If we analyze the Yin Qing's transition in the "new era", which proclaims the "sincerity" and "equality" in his works, it will not be even a hint of falseness, artificiality or false grandiloquence – just he speaks the language of "expression of civil emotions". The amazing thing is that with the change of epochs his songs do not lose their relevance, and they continue to perform, although the social paradigms were already changed.

**Key words:** Yi Qing, Chinese composer, chamber and vocal music, theme and style of the genre.



**Постановка проблеми.** Среди представителей современной китайской профессиональной музыки почетное место занимает композитор Инь Цинь – член Президиума Ассоциации китайских музыкантов, руководитель комитета Китайской федерации искусств, лауреат многих национальных и международных конкурсов. Музыкант награжден более чем сотней государственных наград от руководства Китая, от Министерства культуры Китая, он – лауреат многих премий в сфере музыки и искусства, в их числе – премии Венхуа, премии ассоциации китайских музыкантов «Золотой колокол», три золотые медали «За выдающееся вокальное произведение» от Народно-освободительной армии Китая, награды за участие в музыкальных фестивалях. С ноября 2007 г. композитор возглавил Национальный комитет по делам молодежи и является членом комитета при Министерстве кадров совета Китайской федерации литературы.



В творческом наследии музыканта представлены многие жанры, среди которых – оперы, инструментальные произведения, музыка для театра и кино. За музыку к балету «Мацзу» композитор получил национальную премию «Кубок лотоса», звание «лучший балетный композитор» [5].

Наиболее значимым является камерно-вокальное творчество Инь Циня. За 30 лет он создал более тысячи вокальных сочинений. Песни «В новую эру», «Пою Западу», «Дорога на Тин», «Время весеннего дождя», «Страна», «Луна», «Алоэ», «В ярком солнечном свете» очень известны в Китае. Очевидно, что камерно-вокальное творчество композитора вызывает интерес исследователей, ведь его «прекрасные песни отражают целую эпоху жизни Китая» [4, с. 13]. При этом сочинения Инь Циня, созданные в XXI веке, остаются одной из наиболее малоизученных страниц его творчества. Произведения композитора широко известны и востребованы в Китае, однако практически не известны в Украине. *Актуальность настоящего исследования* определяется тем, что оно представляет собой опыт систематизации творческих достижений композитора в аспекте эволюции камерно-вокального жанра.

**Степень изученности темы.** На сегодняшний день китайскими музыковедами Чжан Сюнь Донг, Лю Синь Жи Ю, Сон Флексор Чэнь Юань, Сюй Синь написаны несколько статей [1–5], посвященных песням военной тематики. Однако в них представлен далеко не полный обзор творчества Инь Циня: не изучен круг образов, к которым обращался композитор, не определены стилевые параметры песен и эволюция жанра в целом. **Цель данной статьи** – охарактеризовать песенные образцы творчества Инь Циня в аспекте тематики и стилистики жанра.

**Изложение основного материала.** Инь Цинь родился в 1954 г. в музыкальной семье; его родители работали при армии на штатских должностях. Мальчик находился под особым влиянием отца, который очень увлекался музыкой. В их доме было более семисот нотных изданий китайской и зарубежной музыки. В 10 лет Инь Цинь начал учиться игре на скрипке, проявляя интерес и к другим музыкальным инструментам.



В 1970 г. юноша попал в военную часть в провинции Цзянсу, где к его умению сочинять музыку и делать оркестровку проявили интерес. Так он стал скрипачом военного оркестра, где начал сочинять песни. В 1984 г. появилась первая песня Инь Циня «Солдатская история», принесшая известность молодому автору, сразу став его «визитной карточкой». Музыка этой песни наполнена позитивной энергией, оптимизмом, искренними чувствами. Можно утверждать, что она стала любимой песней китайских военных. Несколько лет спустя Инь Цинь вспоминал: «О чем я никогда не пожалею, так это о том, что написал “Солдатскую песню”» [1, с. 3]. К этому периоду творчества композитора относятся также песни «Поэма о матери», «Парадная песня», «Шелковый путь», получившие широкое распространение в армии.

В 1988 г. Инь Цинь возглавил музыкальный ансамбль при Нанкинском военном округе. Под руководством известных музыкантов старшего поколения Шена Явэя и Фэя Чжан Руи молодой композитор совершенствовал свой талант. И уже в 1990 годах Инь Цинь переезжает в Пекин, где знакомится с известными китайскими музыкантами. Под их влиянием композиторский стиль Инь Циня начинает изменяться, исчезают прямолинейность и простота. Он пишет песни «Не спрашивайте, почему», «Граница души», «Звуки песни», «Случайная женщина», в текстах которых ярко выражены образы и философские идеи классической поэзии, отражающие «национальную образно-смысловую программу» [3, с. 175]. Его музыка становится более глубокой, светлой, полной дыхания жизни, появляются мотивы взаимоотношений между людьми, раскрываются душевные переживания.

Песня “Алоэ” рассказывает о теплоте человеческих взаимоотношений. В поэтическом тексте обращают на себя внимание лаконизм и сдержанность, тихая интонация. Композитор в полной мере следует поэтическому настроению стихов. Музыкальная реализация поэтического первоисточника основана на сочетании тонких оттенков, нюансов, настраивающих на внимательное вслушивание. Семантическую основу песни определяет звукопись, благодаря которой произведение превращается в выразительную зарисовку, обращенную не столько к внешнему миру природы, сколько к душевному состоянию героя.



Песня написана в тональности As-dur; при этом ярко ощущается пентатонный колорит. Музыка проникнута атмосферой любви и нежности, преобладает тихая звучность. Уже первые авторские ремарки – *p*, *pp*, *dolce*, трехдольный метр (в размере 6/8) и покачивающееся движение в инструментальном сопровождении создают ощущение тепла, трогательного уюта. Фортепианное сопровождение образует самостоятельный тембровый пласт, в котором воплощается вся амплитуда эмоциональной выразительности: от прозрачности *pp* до насыщенности и накала *ff*. Особенности вокального интонирования поэтического слова основываются на воссоздании фонетики китайского языка. Мелодия движется вверх по ступеням пентатоники, постепенно завоевывая пространство. Исполнение мелизмов обогащает звуковую палитру романа. Достижение кульминационного тона связано с высшим напряжением чувств героя в момент, когда его воображение рисует картину свадьбы, а белый лепесток алоэ становится символом любви.

Социальный фактор, переход страны в «новую эру» оказал на Инь Циня большое влияние, что отразилось на тематике и музыкальном языке его песен «Пою Западу», «Время весеннего дождя», «В доме», «Родина, всегда благословляю тебя», «Сплоченность». Песни с удовольствием исполняли и слушали, они получили премии и награды армейского руководства.

В 1999 г. композитор обучался на курсах повышения квалификации на музыкальном отделении при Нанкинском институте искусств. Начав работать в ансамбле Вооруженных сил Китая, уже в 2003 г. Инь Цинь становится заместителем, а с 2006 г. – руководителем коллектива. С этого момента у композитора начался творческий подъем: он пишет песни, которые сразу же обретают популярность: «Дорога на Тин», «В ярком солнечном свете», «Каска солдата», «Баллада о персиковом цветке», «Алоэ», «Луна», «В мирное время», «Западная песня о любви», «Всегда иду с тобой», «Все партии» и «Новая армия». Часть песен была написана для кинофильмов, поэтому они мгновенно приобрели особую известность. Композитор сам исполнил много своих песен. Хорошо зная вокальную технику, автор сочинял свои произведения, учитывая природные возможности большинства вокалистов. Песни Инь Циня в Китае называют «шедеврами нашего времени» [5],



поскольку они «создают прекрасную атмосферу, привлекают к себе внимание очень приятными для слуха и красивыми мелодиями, наполнены реальными эмоциями, задором и яркостью» [там же].

Как военный композитор, Инь Цинь стремится к поиску новых средств выразительности, чтобы воплотить в музыке тематику, связанную с мотивацией военных, чувством долга и ответственности, укреплением боевого духа. Так, в песне «*Когда на ваши головы летят бомбы*» повествуется об истории любви молодого солдата; «*Граница души*» посвящена пограничникам. Военные песни полны психологизма: в них раскрываются чувства и мысли людей, находящихся в экстремальных условиях. Поэтому исполнитель таких песен должен быть способен на передачу самых сильных чувств и эмоций, иногда находящихся на пределе психической стойкости, а музыкальный язык обязан должным образом отображать стрессовое эмоциональное состояние героя.

На рубеже веков в творчестве композитора появляются песни на новую тематику: «*Западные песни о любви*», «*Западный гимн*», «*Пою Западу*». В 2000 г. певец Ван Хунвэй исполнил «*Западную песню*», благодаря которой он стал победителем конкурса Китайского Национального телевидения. Песни Инь Циня «*В новую эру*», «*Узкая дорога*», «*Страна*», «*Его творение*» посвящены Китаю и в полной мере отражают дух времени. В них опозитизированы пейзажи различных областей страны, жизнь национальных меньшинств Китая.

Инь Цинь опирается в песнях на национальные особенности китайской музыки. Так, в лирической песне «*Узкая дорога*» композитор использовал сочетание тибетских фольклорных элементов с чертами современной западной поп-музыки. Песня отличается лаконизмом, сердечной простотой, богатой эмоциональной палитрой. В мелодии ощущаются интонации известной народной песни Северо-Запада «*Саншилиту*». В ряду её отличительных особенностей необходимо отметить опору на пентатонный лад *шан*, тяготение к квадратно-периодическим структурам, вариационному развитию материала. Полнозвучные аккорды символизируют порывы ветра над водной гладью Желтой реки.

Песни Инь Циня узнаются благодаря не только оригинальным текстам, но и стилистике, в которой соединились удаль песенного



фольклора Синьцзянского Памира, протяжность мелодий северной Шэньси, сочная звонкость песен Цзяннаньской провинции, славящейся неповторимыми речными и озерными пейзажами.

Песня «*Пейзаж*», изданная Шанхайским музыкальным издательством в новой редакции в сборнике китайской вокальной музыки «Антология Ляонинского народного издательства», входит в репертуар многих исполнителей и часто звучит на концертной эстраде. Композитор уже в названии стремится дать толчок восприятию слушателя, направить его воображение на эмоцию-настроение. Обращает на себя внимание воплощение поэтического первоисточника, круг образов которого относится к числу излюбленных в китайской поэзии: река, вода, поток, холмы, ночные думы. Однако для китайцев пейзаж обретает особый философский смысл: принцип китайской пейзажной живописи *шан шуй* («Горы – Воды») стал символом и универсальным языком всей китайской культуры.

Вместе с тем, масштабность сочинения, имеющего огромный диапазон темброво-выразительных средств – от тончайшей звукописи до монументальной фресковой манеры – свидетельствует о романтической направленности музыки и позволяет ощутить в произведении «принцип пейзажа в эмоциях», традиционно присущий национальной философско-поэтической системе мышления [3, с. 177], также как и влияния европейского музыкального романтизма – «чувство сквозь пейзаж» [там же].

Партия солиста сочетает плавность движения тематической линии и ясность детализации штрихов. Мелодия словно медленно взбирается вверх, её изгибы подобны прихотливым изгибам холмов и рек. Становление музыкальной драматургии основано на принципе постепенного и непрерывного развития от простого к более сложному музыкальному построению. Тяготение композитора к возвышенным образам, созданным импульсивной деятельностью художественной фантазии, свидетельствует о его стремлении к романтическому характеру высказывания.

Комплекс выразительных средств, использованных в сочинении, прежде всего, его гармонический язык, служит созданию эмоциональной заостренности. Характерная для композитора неустойчи-



вость, текучесть гармонии способствует психологической насыщенности, яркой субъективной окраске образа. С утверждением главного тематического элемента, эмоциональным насыщением и развитием основного образа тесно связана динамизация фактуры: в кульминациях и заключительных разделах обычно происходит «собрание» её из горизонтали в вертикаль. В кульминационных моментах развернутая партия фортепиано усиливает звучание вокала. Особенно показательно в этом отношении тяготение к многоэлементной фактуре, в чем можно усмотреть влияние фортепианного стиля С. Рахманинова (широкое использование аккордово-октавной техники, гармонических фигураций, крайних динамических градаций, регистровых контрастов). Со стилем русского композитора перекликается и картинность, жанровость представленных образов.

В один из летних вечеров 2004 г. в Пекине состоялся авторский концерт Инь Циня «Модные картины». Триумфальным для композитора стал 2007 г., когда композитор в качестве почетного гостя был приглашен ректором Народного университета китайской песни Жэньминь Цзи.

В последние годы композитор остро ощутил необходимость в создании сочинений, воплощающих черты традиционной китайской культуры. Поэтической основой произведений последнего периода его творчества стали образцы древнекитайской поэзии, а также стихотворения современных китайских поэтов. Образы-символы в песнях Инь Циня «Весна», «Дождь», «Луна» демонстрируют глубинную связь с китайской традиционной музыкой, в результате чего национальный музыкальный стиль композитора несколько видоизменился.

В песне «Луна» композитору особенно удачно удалось передать вечные образы природы, «проинтонировать» импрессионистический ночной пейзаж. Свет луны – распространенный в китайской культуре образ. В китайской мифологии эту планету связывали с силой *Инь*, воплощающей в себе таинственное, тёмное начало, печаль, одиночество. Поэтому лунная красота стала *символом* отказа от мирской суеты, уединения человека, его отстраненности. В звучание музыки композитор вносит неповторимый тембровый колорит, почти звукопись, что обусловлено многими особенностями сочинения: тонкостью



и прозрачностью фактуры, краской тональности ми-бемоль минор, изящными приемами закругления фраз в вокальной партии. Партия фортепиано получает особое драматургическое значение, приобретая самостоятельную функцию создания особой темброво-колористической атмосферы. Она представлена многослойной фактурой, все линии которой обладают неповторимой пластичностью и грацией. Красочность едва уловимых, текуче-подвижных оттенков воплощается в динамичных фразах с редкой естественностью и мягкостью, нежно льющиеся фигуры создают звуковой образ лунного света. Ресурс используемых звукорядов у Инь Циня весьма значителен, а переменная ладовая окраска способствует ощущению прозрачности, тонких смен светотени. Партия солиста, при всей своей плавности, образует заметный рисунок крупных волн, остающийся в памяти благодаря секвенционным повторениям основных попевок.

Не так давно известный певец Тан Цзин с большим успехом выступил в Вене, в Золотом зале всемирно известной музыкальной столицы. Музыкальный руководитель концерта, Инь Цинь, оставался за кулисами, неизвестным большинству австрийцев. После выступления, находясь среди журналистов, Тан Цзин сказал: «Инь Цинь производит впечатление интровертной личности, обычно он замкнут, неразговорчив. Обычно он мало говорит, потому что его родным языком является музыка, а его словарный запас составляют лишь до, ре, ми, фа, соль, ля, си» [2, с. 4]. Инь Цинь же, говоря о себе, заметил, что он предпочитает тональность *G*: «Струна *G* на скрипке самая толстая, самая основательная. Так и я – люблю глубокие чувства, сильные эмоции, ценю чувство уверенности в себе и всегда стараюсь поддерживать других людей» [2, с. 3].

Как все творческие люди, композиторы тонко чувствуют психологию и подмечают особенности каждой личности, они чутче ощущают переживания других людей, и, в особенности, своих близких. Инь Цинь – не конфликтный человек и потому живет со своей семьей в атмосфере любви и взаимопонимания. Композитор определил и свою формулу творчества: «...любовь и вера возбуждают эмоции, а следом за ними идет понимание. Чтобы достичь максимального успеха, человек должен браться за любое дело с энтузиазмом.





Это возможно только тогда, когда человек верит, что дело рационально осмысленно, основано на расчете и мудрости. Похоже, что я нашел правильное понимание, раз мои песни исполняются на протяжении многих лет» [4, с. 15].

Самым плодотворным оказалось сотрудничество композитора с китайским поэтом Ян Су, которое длится более 10 лет. Композитор был впечатлен талантом и мудростью Ян Су, ведь ему было за восемьдесят. Поэт всегда строго и серьезно относился к работе, но никогда не навязывал своих идей, хотя некоторые из них, действительно, были «на вес золота». В его обществе ощущалась аура понимания, сопричастности к общему делу. За время совместной работы с поэтом написаны несколько десятков песен: «Песня о знамени», «Славная песня», «Перед армией в ту ночь», «Сто полков», «Преданность Чжао Юаня», «Сегодня мы видим», «Луна» и другие, тексты которых отражают глубокие идеи. Поэзия Ян Су оказала значительное влияние на создание новаторского музыкального стиля композитора. В творческом общении с поэтом композитор чувствовал себя свободно, обсуждал с ним структуру произведения, делился своими музыкальными идеями. Ян Су считал, что цель песни достигнута тогда, когда она становится символом целой эпохи и на протяжении многих лет вдохновляет людей.

**Выводы.** Инь Цинь – известный китайский композитор, который внес огромный вклад в создание песенного репертуара, в развитие камерно-вокальной музыки Китая. Его песни отражают особенности современного вокального письма, многие из них вошли в репертуар современных исполнителей. Композитор известен как автор произведений на военную тематику, его наследие исчисляется более чем тысячей произведений в различных жанрах.

Проследивая творческий путь Инь Циня, можно заметить, что мировоззрение композитора прошло несколько этапов в своем развитии. Из «солдата истории» композитор становится гражданином «новой эры», а затем «певцом Запада». Умение ограничиваться небольшим количеством выразительных средств, добываясь яркого художественного результата, можно считать главным достижением первого периода творчества композитора. Если проанализировать



переход Иня Циня в «новую эру», где провозглашаются «искренность» и «равенство», то в его произведениях не будет даже намек на фальшь, искусственность или ложную возвышенность: просто он говорит языком «выражения гражданских эмоций». Удивительно то, что со сменой эпох его песни не утрачивают своей актуальности, и их продолжают исполнять, хотя при этом уже изменилась парадигма общественной жизни.

Неверно будет считать предназначение песен Инь Циня утилитарным, а их автора – конъюнктурщиком. Его можно заподозрить в восхвалении партийных инициатив или пропаганде, но это не так: с одной стороны, автор искренне верит в то, о чем пишет; с другой стороны, Инь Цинь, будучи кадровым военным, неоднократно подчеркивал, что никогда не рассматривал композицию как средство к существованию или способ продвижения по службе. Музыка для него – это чистое выражение его любви к людям, стране, природе. Но, несмотря на то, что композитор не имел намерения добиться славы, его стремление к идеалу привело его к успеху и известности.

**Перспектива исследования темы** камерно-вокального творчества китайских композиторов заключается в раскрытии роли других типов семантики жанра и систематизации камерно-вокальных сочинений для воссоздания «китайского образа мира» в слушательском тезаурусе XXI века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Инь Цинь. Песни [Ноты]. Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2009. 150 с. [на китайском языке].
2. Сон Флексор. Музыкальный плацдарм. Очерки об Инь Цине. *Люди и музыка. 2008. № 11. С. 3–4* [на китайском языке].
3. У Хуньюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. Харьков, 2016. 231 с.
4. Чжан Сюнь Донг, Лю Синь Жи. В соответствии с духом времени. Инь Цинь пишет песни. *Музыкальная жизнь. 2009. № 1. С. 12–15* [на китайском языке].
5. Чэнь Юань, Сюй Синь. Композитор Инь Цинь: «Я имел честь знать Ян Су» [Электронный ресурс]. *Жэньминь жибао. 24 ноября 2015*. Дата об-



ращення 1.02.2017. URL : <http://culture.people.com.cn/n/2015/1125/c22219-27855360.html> [на китайському мові].

## REFERENCES

1. In' Cin' (2009). *Pesni [Songs]*. Shanhaj : Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo. 150 s. [in Chinese].
2. Son Fleksor (2008). *Muzykal'nyj placdarm. Oчерki ob In' Cine [A musical springboard. Essays on Yin Qin]*. Ljudi i muzyka. № 11. С. 3–4. [in Chinese].
3. U Hun'juan' (2016). *Kitajskaja hudozhestvennaja pesnja: teorija i istorija zhanra [Chinese Art Song: Theory and History of the Genre]* : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.03. Kharkov, 231 s.
4. Chzhan Sjun' Dong, Lju Sin' Zhi (2009). *V sootvetstvii s duhom vremeni. In' Cin' pishet pesni [In accordance with the spirit of the times. Yin Qin writes songs]*. *Muzykal'naja zhizn'*. № 1. S. 12–15 [in Chinese].
5. Chjen' Juan', Sjuj Sin'i (2015, 24 nojabrja). *Kompozitor In' Cin': «Ja imel chest' znat' Jan Su» [Composer Yin Qin: “I had the honor to know Yang Su”]* *Zhjen'min' zhibao*. Retrieved February 1, 2017 from : <http://culture.people.com.cn/n/2015/1125/c22219-27855360.html> [in Chinese].



УДК: 784.4 : 78.01 (510)

ORCID ID: 0000-0001-8926-9337

## Ці Мінвей

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

# Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю

### АНОТАЦІЯ

**Ці Мінвей. Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю.** ■ Статтю присвячено вивченню пісенних зразків з репертуару китайських співаків, їх музично-ментальних засад (мелос, ладо-гармонічні структури). Пісенний жанр є архетипом національної культури, через який передається інформація щодо духовних та психологічних станів людини, яка співає (*homo credens*). Проаналізовані обробки народних мелодій отримали жанрово-стилістичні і композиційні характеристики. Надано оцінку ролі народної пісні в процесі формування професіоналізму співака, вибору ним жанрово-стильових і духовно-етичних пріоритетів.

Розглянуто три рівні тематичного процесу вокальних мініатюр (мелоформули, синтаксис, композиція), які розкривають як специфічні, так і загальноєвропейські риси музичного мислення носіїв давньокитайської пісенної традиції. В умовах глобалізації пісня зберігає «пам'ять культури» цілого народу, виступаючи проти нівелювання інтонаційного словника окремого етносу в поп-музичній культурі.

■ **Ключові слова:** китайська народна пісня, мелос, ладо-гармонічні структури, національний образ світу.

### АННОТАЦІЯ

**Ци Минвей. Народная песня как национальный образ мира в условиях глобализации музыкальной культуры Китая.** ■ Статья посвящена изучению песенных образцов из репертуара китайских певцов, их музыкально-ментальных основ (мелос, ладогармонические структуры). Песенный жанр является архетипом национальной культуры, благодаря которому пере-



дается информация о духовных и психологических состояниях поющего человека (*homo credens*). Проанализированные обработки народных мелодий получили жанрово-стилистические и композиционные характеристики. Дана оценка роли народной песни в процессе формирования профессионализма певца, выбора его жанрово-стилевых и духовно-этических приоритетов.

Рассмотрены уровни тематического процесса вокальных миниатюр (мело-формулы, синтаксис, композиция), отражающие как специфические, так и общеевропейские признаки музыкального мышления носителей древне-китайской песенной традиции. В условиях глобализации песня сохраняет «память культуры» целого народа, выступая против нивелирования интонационного словаря отдельного этноса в поп-культуре.

■ **Ключевые слова:** китайская народная песня, мелос, ладогармонические структуры, национальный образ мира.

### **Qi Minway. ■ The folk song as the national image of the world in the context of the globalization of China's musical culture.**

**The formulation of the problem.** One of the fundamental genre foundations of the music education of a singer is a song. In its intonation content and form the folk song always has a brightly embodied national colour. The most popular genres of the small form are studied in the higher musical institutions according to the national criterion: the romance was born in Spain, in France it is the *chanson* (*chanson*); in Germany it is the *lied* (*das Lied*). In Ukraine, there is its own kind of the song-romance – “*solospiv*” – a solo song, which has received a significant historical and stylistic development, and it is still a “visiting card” of the national singing style. If the Ukrainian song is gradually getting its status while entering the European scientific and artistic space, the Chinese song still expects it.

The Chinese folk song, which embodies the phenomenon of the national culture, has the national image of the world, shaped during millennia, musical differences and the poetic system. Is there any reason to believe that the folk song as a product of the cultural exchange serves the purpose of the international integration and opposes the globalization? The practical experience of the long-time singer makes it possible to say **yes, there is**.

It is known that the melos in music always embodies the connection with national peculiarities of the language/speech. The basic law of the vocal language is the singing reproduction of vowels and consonants: the maximum duration



of vowels with the shortest sound of consonants, according to T. Madysheva. The ratio of vowels and consonants affects the overall sound quality of the voice sounding and is often determined by the term of the “musicality” of the language. Among the most musical there is the Ukrainian intonation culture of singing.

As the author of the present article suggests from his many years of practice, the melody and its musical-mental fundamentals become the “bridge” to the study of a foreign musical heritage, and they are: fret-harmonic (high pitch), metric-rhythmic (time and space) and timbre-register (colorist). Consequently, the *relevance of the topic* is conditioned by the statement of the problem important for the modern performing practice of the globalization age: to reveal the methodological significance of the folk songs genre by comprehending its archetypal content and the function of preserving the “memory of culture” and spiritual power.

**The purpose of the article** is to assess the role of the folk song in the process of forming the singer’s professionalism and, through the creation of the national image of the world of the song examples from China, to characterize the mental principles of musical thinking that provide the singer with the choices of genre and style preferences.

**The material of the research** of the mental and musical fundamentals of the Chinese folk song is the examples of ancient Chinese melodies, presented in the form of Chinese composers’ processing: “The River of Sungari”, “The Fisherman”, “To the East from the River” and others.

**The analysis of recent publications on the topic.** The category of the “national image of the world” is developed in the continuation of the ideas of L. Kiyanovskaya [4]. Wang Zuo defended his thesis devoted to the Ukrainian solo songs [1]. Now it is the turn of the Chinese folk song, which should be studied as an example of the national image of the world, thinking and attitude, and should be presented to the Ukrainian listener.

**The presentation of the main material.** The intonation grounds for the melos of the Chinese folk song are second, second-quarter, mediant-second singing episodes. The peculiarities of the melody are determined by the specifics of the fret thinking of the ancient Chinese music, which is built of the varieties of pentatonic (major and minor) with the involvement of the segments of the Phrygian, Dorian, and Eolian frets. The metric-rhythmic elegance and richness of images are caused by variations on the basis of the thematic development, with the rhythmic splitting of the ascending theme-model, the deployment of the ascending core up and down.



Comparing the Chinese singing with European classical examples and taking into account the specifics of the national melos, one can find the affinity of their syntactic structures. The period serves as a “marker” for the distribution of the formation into a simple two-part form (# 3) and a simple three-part form (# 8). The un-squareness of the musical thematism microstructure is explained by the syntactic dependence on the national language/speech. One often encounters a period of an un-square structure:  $7 + 7$  (with the extension or reduction of one of the components):  $2 + 2 + 3$ ;  $2 + 3 + 5$ .

The national stylistics of the song examples is expressed in the colourfulness of harmonies (quart- and quinto-cords) and in the accords phonism (a pure quinto, a great second) in the songs “The Night on the Bridge”, “Guan Shan. The Crescent”. They are dominated by landscape sound scenes, the principle of miniaturization, through which the sensual world of the human heart unfolds, and therefore – the mental principles of the Chinese national sound and image thinking.

The processing of the song called “To the East from the Rive” creates the grounds for interpreting it as a vocal ballad with the trough development of a single sound idea. On the basis of a clever rethinking of the melody and an image and intonation development, the dramaturgy of the mono-scene is defined, and it belongs to great vocal forms and demands the singer to master the actor’s skills in the creation of an artistic image.

**The conclusion.** The songs selected for the genre-stylistic analysis (as certain “chains of the historical process”) reflect the ability of the Chinese folk-song tradition to represent the national image, correspond to the status of the world culture and show the life-giving power of its bearers to preserve the mental-musical and world view and psychological models of the thinking (archetypes). Folk songs and their authors’ processing form the basis for the formation of the national image of the world of the corresponding culture. They belong to the priority field of professional education of academic singers both in Ukraine and in China.

■ **Key words:** Chinese folk song, melos, fret and harmonic structures, national image of the world.



**Постановка проблеми.** Однією з засадничих жанрових підвалин музичного виховання співака є пісня. Дуже влучно у виразив думку щодо значення жанру народної пісні у вихованні співаків академіч-



ної спрямованості Олексій Іванов, відомий співак і педагог. У розділі «Вокальний репертуар малих форм» свого підручника під назвою «Искусство пения» він пише: «Першою серед усіх первнів вокального мистецтва є пісня. Важко навіть уявити, коли вона з'явилась у якості першого вокального твору ... До слова “пісня” дуже часто додається визначення “народна”. За формою народна пісня завжди має яскраво втілений національний колорит, тому що співають народи усіх націй, усіх континентів і кожен має свої характерні ознаки» [2, с. 104]. Далі автор визначає найбільш популярні жанри малої форми саме за національним критерієм: романс народився в Іспанії, у Франції – шансон (chanson); у Німеччині – лід (das Lied) ...» [там само, с. 106]. Цікаво, що в Україні склався свій різновид пісні-романсу – солоспів, який одержав значний історико-стильовий розвиток і досі слугує «візитівкою» національного співочого стилю (див. про це: [1; 3])<sup>1</sup>.

Ці загальновідомі речі ретельно вивчаються китайськими співаками, які обрали Україну як державу з відповідними культурно-мистецькими та науковими надбаннями: їх ставлення до наявності у концертному репертуарі українських народних пісень є дуже схвальним, оскільки мелодика українських народних пісень увиразнює красу почуття людської душі у найдосконалішій формі. І, якщо українська пісня поступово отримує статус при входженні у європейський науково-мистецький простір [6], то китайська ще очікує на це.

Китайська народна пісня, яка уособлює феномен національної культури, має сформований національний образ світу, музичні ментальні відмінності та поетичну систему. Чи є підґрунтя вважати, що народна пісня як продукт культурного обміну слугує завданням міжнародної інтеграції та протистоїть глобалізації? Практичний досвід співака з великим стажем дозволяє стверджувати, що **так**.

Інформація, закладена в пісні, багато віків зберігає духовний канал зв'язку з новими поколіннями, і передається ця інформація як актуальний виклик культури самосвідомості нації. Відомо, що мелос завжди втілює зв'язок з національними особливостями мови/мовлення.

---

<sup>1</sup> Так, Л. Кияновська вказує на перші зразки солоспіву в творчості В. Матюка, написані ще в 80 роки ХХ ст. [3].





Як справедливо відзначає Т. Мадишева, «...знання фонетичних законів різних мов допоможе уникнути багатьох помилок у співі, що диктує фонетична норма рідної мови. Щоб раціонально підійти до співу іноземними мовами, спочатку треба *усвідомити закони української та російської мов* [для китайського співака – це досить складний, тривалий процес. *Курсив мій. – Ц.М.*], які вже майже на інтуїтивному рівні впливають на наше мовлення у вигляді акценту» [5, с. 24]. Зasadничим законом вокальної мови є «...співоче відтворення голосних і приголосних: максимальна тривалість голосних при найкоротшій вимові приголосних», – пише досвідчений фахівець в сфері вокальної педагогіки [там само]. Співвідношення голосних та приголосних впливає на загальну якість звучання голосу як «образу світу» і часто визначається як «музикальність» мови. Серед найбільш «музикальних» постає і українська інтонаційна культура співу.

Як підказує багаторічна практика автора статті, при вивченні іншомовної музичної спадщини «містком» слугує саме мелодія та її музично-ментальні засади: ладогармонічні (звуквисотні), метроритмічні (часопросторові) та темброво-регістрові (колеристика). Отже, *актуальність теми* обумовлена постановкою проблеми, важливої для сучасної виконавської практики доби глобалізації: розкрити методологічну значущість жанру народної пісні шляхом осягнення її архетипового змісту та функції збереження «пам'яті культури» та духовної сили певного етносу.

**Мета статті** – надати оцінку ролі народної пісні в процесі формування професіоналізму співака та через творення національного образу світу пісенних зразків Китаю охарактеризувати ментальні засади музичного мислення, що обумовлюють розуміння мови інонаціональних культур та вибір для співака жанрово-стильових пріоритетів.

**Матеріалом дослідження** ментально-музичних засад китайської народної пісні слугують зразки стародавніх китайських мелодій, викладені у формі обробки китайськими авторами [«Річка Сунгарі», «Рибалка», «На схід від річки» та інші].

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Л. Кияновська наполягає на введенні цієї категорії аналізу для вияву ментальних особливостей професійної української музики, її зв'язків із національним ко-



рінням [4]. Ван Цзо захистив дисертацію, присвячену українському солоспіву [1]. Настає черга китайської народної пісні, яку слід вивчати як зразок національного образу світу, мислення та світовідчуття і долучати до українського слухача.

**Виклад основного матеріалу.** Перейдемо до розгляду специфіки ладо-гармонічного змісту автентичної мелодики китайської народної пісні та її метро-ритмічних особливостей. Нас цікавить: на яких рівнях відбувається типізація пісенного жанру як національно означеного образу світу? По-перше, це рівень інтервалів та їх зв'язків у нисхідному й висхідному русі. По-друге, відмінності синтаксису (варіантний повтор, проростання нових інтонацій в процесі варіаційного оновлення висхідних інтоном-поспівок, тип наскрізного розвитку). Нарешті, вищий рівень формотворення – композиція та її розділи: наявність класичних європейських будов (період, тричастинність, куплет, строфа тощо). На цих трьох рівнях складається тематичний процес як фактор музичного мислення.

**№ 1 «Рибалка»** – за масштабом пісня досить мініатюрна (23 такти), проте дуже концентрована, щільна за інтонаційним змістом. У цілому слухом відчутна мінорна пентатоніка з центральним тоном *d*. В мелодиці є ладова змінність: с 5 такту з'являється новий устій *a*; у 6 такті відбувається перегармонізація мотиву в мажорній пентатоніці *F*.

Пісня побудована за нормами двочастинної репрізної форми:  $aa^1 v + Cав$ .

Експозиція – виклад мелодії неквадратної будови (2+2+3) з переважанням терцієво-квартових мелоформул) з доповненням (2+4). Тематичний розвиток йде за принципом: «ядро з розгортанням». Обидва речення ладово завершені (на тоніці *d*). Зона кульмінації інтонаційно виокремлена терцієво-квартовою поспівкою в динаміці *f*, підтриманою в партії фортепіано. Після кульмінації слід звернути увагу на виконавський прийом *tenuto*. В процесі тематичного розвитку важливу роль відіграє ритмічне дроблення як ознака варіювання. Друге речення починається із перегармонізації основного мотиву в інших звуковисотних (*g*) умовах (в партії супроводу це підкреслено тремоло). Таким чином, межі амбітусу розширюються. Ладова перемінність є від-



мінною рисою мелодичного розвитку; при цьому вона впливає і на вибір акордики та фактурного рішення супроводу.

**Пісня «Ніч на мосту»** є невеличкою вокальною мініатюрою (26 тактів). Цікаво, яким чином автор обробки цієї мелодії обирає музичні засоби відповідно до поетичного тексту. Наприклад, це застиглий квинтовий органний пункт (на тоніці *cis*), що утримується протягом всього твору. Його звуконаслідування викликає асоціацію з класичними зразками європейської традиції (Ф. Шопен, Прелюдія № 15; «Старовинний замок» М. Мусоргського із фортепіанного циклу «Картинки з виставки», середній розділ).

Мелодія починається з великої секунди як ямбічний мотив, що стане у подальшому лейтінтонацією. Вперше її викладено в партії фортепіано у вигляді п'ятитактової інструментальної прелюдії, яка надає аудіовізуальну настройку на появу вокального тембру як відповіді на об'єктивно задану красу буття (ніч на мосту). На цій підставі виникає відповідний «національний образ», який увиразнює ладовий колорит (мінорна пентатоніка).

У вокальній партії спостерігаємо ладове збагачення за рахунок дорійського ладу (VI# шабель), пізніше і фригійського (т. 16, II низький шабель). Фортепіанний супровід звучить експресивно, на пентатонній основі. Двотактове інструментальне сполучення має функцію розмежування попереднього викладу та підготовки наступного розділу пісні. Як наслідок, виникає двочастинна репризна форма (AA<sup>1</sup>). Початок другої частини являє собою точну транспозицію інтонаційного ядра мелодії в дорійському *d*, що призведе до появи ладової зміни (*Cis*).

Образ води супроводжує весь інтонаційно-драматургічний розвиток пісні. Його семантика закладена у фонізмі квинтового органного пункту (ознака просторовості), у ритмо-фактурному малюнку, що надає відчуття глибини водної поверхні, симетрії як віддзеркалення (повтор прелюдії як постлюдії).

Композиція пісні «**Гуань Шань. Місяць**» більш наближена до простої тричастинної (однотемної) форми: A-A<sup>1</sup>-A<sup>2</sup>. Якщо інструментальний вступ містить ладові опори у вигляді тризвуків *a-moll* і *d-moll*, то вокальні мелоформули належать мажорній пентатоні-



ці *F* (теж з двома устоями: f-c). Висхідне ядро мелодії вокалу являє собою типовий хорейчний мотив: секундово-квартова поспівка звучить у висхідному русі з пунктирним ритмом на сильній долі. Вокальна партія підтримана кварт-квинтакордами в партії фортепіано, які разом із «імпресіоністичними» співзвуччями великих секунд вимальовують нічний пейзаж. Фонізм гармонічних засобів (інтервалів, співзвуч, акордів) – це не данина автора обробки творчим здобуткам французького імпресіонізму (наприклад, К. Дебюссі з його «Місячним сьйвом»), а цілком китайська ментальна риса ладо-інструментального мислення. Звернемо увагу на прийом «відлуння» – звукообраз фортепіано після акорду-арпеджіато з двох великих секунд, коли остання повторюється на октаву вище.

Цікавою ладо-гармонічною знахідкою є звучання паралельних кварт-квинтакордів у низхідному русі (тт. 12–16). При цьому верхній голос акордового викладу вимальовує власну латентну лінію: « $a^2-f^2-d^2-c^2-f^1$ ». Наступне за ним мелодико-ритмічне варіювання основного мотиву на тлі тремоло фортепіано має звукообразальну семантику: це немов місячна стежка, що стелиться на воді. В мелодії стверджується устій «с». Зона кульмінації позначена динамікою *f*, перемінним розміром: 3/4 та 2/4. Партія фортепіано значно мелодизована за рахунок октавних дублів конфігурації вокального викладу. Скорочена реприза у партії вокалу звучить на устої *f* на тлі висхідних кварт-квинтакордів.

Отже, пісня «Гуань Шань. Місяць» зацікавлює своєю імпресіоністичною стилістикою, дозволяючи стверджувати, що китайська образна система ментально тяжіє до пантеїстичного світосприйняття і пейзажної лірики. Гармонізація мелодії за рахунок фонізму кварт-квинтакордів і великосекундових ліній-грон у фортепіанній фактурі сприяє створенню поетичних звукообразів.

Пісня «Річка Сунгарі» – ще один зразок глибинного зв'язку китайської образності із філософією єдності буття людини з навколишнім світом, природою. Звукообразальність задіяна в інструментальних засобах виразності: короткий вступ на тремоло тонічного тризвучку Es-dug створює «картину» водної стихії за рахунок арпеджування акордів та маршеподібного малюнку з пунктирним ритмом на 4/4



у супроводі. Вокальна мелодія в експозиції викладена у формі несиметричного періоду повторної будови (7 + 7).

У середньому розділі є контрастні жанрово-танцювальні елементи (3/4); октавні ходи в партії фортепіано дублюють вокальну мелодію. Відразу помітною є ладова перемінність у нисхідних гамаподібних мотивах (Es-dur – c-moll). В партії супроводу на *sf* фанфарно звучить акорд у «ломбардійському» ритмі. Повертається тріольна пульсація, на тлі якої розгортається канонічне проведення мелодії в партії вокалу та фортепіано (на відстані в один такт). Це досить рідкісний прийом автор обробки пісні залучає для підкреслення потенціалу народного мелосу в інших фактурно-поліфонічних умовах. У репрізі образ зазнає жанрового перетворення, велична звучність сягає *ff*.

**Пісня «На схід від річки»** нагадує за змістом драматичну жанрову сцену, оскільки поетичний текст містить сюжет: театральність підкріплено зміною контрастних образів: *Lento* – короткий вступ оповідача; схвильований монолог – мова головного героя (*con espressione*), яку переважають паузи-зітхання; образ сподівання (*dolce*) звучить у середньому розділі, а репріза з її семантикою похоронного маршу завершує сюжет.

Вступ (e-moll) стає підготовкою для сприйняття мелодії, що містить широкі квартово-квинтові ходи на тлі хорального супроводу. Різко звучить момент переключення: мелодія «стигне» на II низькому щаблі B-dur'ного тризвуку (тритонанта, за Ю. Холоповим). Наступний образ – висловлювання від імені головного героя – будується на повторенні звуків і пауз між ними (риторична фігура «сліз»). Мелодика є тонально нестійкою з переходом від b-moll до g-moll та різноманітною динамікою: від *pp* через *sf* до *f*, позначені *ben marcato*, з зупинками на ферматі. Далі йде монолог фортепіано (*furioso, più mosso*), де відтворено образ несамовитого кінського галопу (октавні ходи в унісон на *ff*, штрих *marcato*). Повертається монолог головного героя (малосекундові мелоформули), інтонаційно загострюючись за рахунок IV# й VII# щаблів (ля#, ре#). Мелодичний рух досягає вершини (фа#<sup>2</sup>) і зупиняється на гармонії **D** з ферматою, утворюючи розімкнену будову (досить незвичний прийом в автентичних зразках народнопісенного співу).

Поява тризвуку H-dur (D5/3) готує тональність середнього розділу (E-dur; *Andante con moto*), у якому царює звукообразність роман-



тичного світу. В партії фортепіано тріольний супровід арпеджійованих акордів постає як «знак» баркароли. Вокальну кантилену дублює лінія фортепіанної фактури.

Композиція середнього розділу являє собою період повторної будови, де перше речення збільшено (13 тактів) за рахунок енгармонічного переключення (ре-дієз на мі-бемоль), звучання далекого *As-dur* і перегармонізації основного мотиву в тональності *cis-moll*. Друге речення вокальної мелодії (7 тактів) втрачає тритактове ядро. Відсутній в партії вокалу хід по тризвуку вгору як відлуння присутній в партії супроводу. Наспів наче тане, поступово щезає з пам'яті. Ідилію порушує різке вторгнення однойменного *e-moll*'ного тризвуку: вокальна партія містить мінорний тризвук у висхідному русі. Ладове переключення сприймається трагічно.

Реприза – драматизований монолог. Партія супроводу *marche funebre* підтримує фактурно вокальну партію на тлі тонічного органного пункту. Вокальна партія – скупа: речитатив відповідає жанровому прообразу плачу, відтворює чуття невимовної втрати. Квинтовий низхідний мотив відповідає спустошеності душі героя. Завершується драматична оповідь різким вторгненням унісонної репліки на *ff* (після *ppp*), яка сприймається як епілог.

Отже, усі рівні жанрово-стилістичного аналізу (мело-формули, ладо-гармонія та синтаксис, тричастинність) вказують на приналежність цієї пісні до жанру вокальної балади з її наскрізною драматургією. Безсумнівно, виникає паралель із піснею-баладою Ф. Шуберта «Лісний цар», що свідчить про процес інтеграції китайської пісні у європейський простір вокально-мистецьких традицій.

**Висновки.** Виходячи з відсутності куплетної форми (як атрибута жанру) проаналізовані зразки слід розглядати не як пісню, а як жанр обробки народної мелодії.

1. Інтонаційно мелос китайської народної пісні ґрунтується на секундових, секундово-квартових, терцієво-секундових поспівках. Особливості мелодики обумовлює специфіка ладового мислення давньокитайської музики, яку складають різновиди пентатоніки (мажорна та мінорна) із залученням сегментів фригійського, дорійського, еолійського ладів.



2. Метро-ритмічна витонченість і багатство малюнків обумовлені варіюванням на ґрунті тематичного розвитку, з ритмічним дробленням висхідної теми, колоподібним (вгору-вниз) розгортанням висхідного ядра.

3. Порівнюючи китайську пісенність з європейськими класичними зразками та зважаючи на специфіку національного мелосу, можна помітити спорідненість їх синтаксичних будов. Період слугує «маркером» розподілу формотворення на просту двочастинну (№ 3), або тричастинну (№ 8) форму. Неквадратність мікробудови музичного тематизму пояснюється синтаксичною залежністю від національної мови/мовлення. Часто-густо зустрічаємо період неквадратної будови: 7 + 7 (з розширенням або скороченням одного зі складників): 2 + 2 + 3; 2 + 3 + 5.

4. Стилiстику пісенних зразків підкреслюють особливості інструментальної партії – через колористику гармоній (кварт- і квінтакорди) та фонізм співзвуч (чиста квінта, велика секунда) у піснях «Ніч на мосту», «Гуань Шань. Місяць». В цих композиціях переважає пейзажний звукопис та принцип мініатюризму, крізь призму яких розкривається чуттєвий світ людського серця, а через це – і ментальні засади китайського національного звукообразного мислення.

Серед інших обробок народних мелодій слід виокремити пісню «На схід від річки». Обробка пісні створює підстави для трактування її як вокальної балади з притаманним їй наскрізним розвитком однієї звукоїдеї (мело- і ладо-формули). На підставі майстерного перекладу мелодії, образно-інтонаційного розвитку вимальовується драматургія моносцени, що належить вже не до малих, а до великих вокальних форм, потребуючи від співака володіння акторською майстерністю при творенні художнього образу.

В цілому обрані для жанрово-стилістичного аналізу пісні (як певні «ланцюжки історичного процесу») відбивають здатність китайської народно-песенної традиції до репрезентації національного образу, відповідають статусу світової культури і свідчать про життєдайну силу її носіїв зберігати ментально-музичні і світоглядно-психологічні моделі мислення (архетипи). Народні пісні та їх авторські обробки складають підґрунтя формування національного образу світу відпо-



відної культури. Вони належать до пріоритетної сфери професійного виховання академічних співаків як з України, так і Китаю, тому їх наукове дослідження постає актуальним і перспективним напрямом сучасної виконавської музикології.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 16 с.
2. Иванов А. П. Искусство пения : учебное пособие. 2-е изд. С.-Петербург : Лань; Планета музыки, 2017. 212 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
4. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 11. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 202–213.*
5. Мадишева Т. П. Культура співу мовою оригінала: теорія та практика. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
6. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків / пер. та упоряд., вступ. ст. В. Грабовського. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
7. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Частина 1. Харків–Суми : ХДАК-СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.

## REFERENCES

1. Van Tszo (2014). Ukraïns'kiy solospiv u konteksti suchasnoho vikonavs'kogo mistetstva [Ukrainian romance within context of contemporary performing arts] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv. 16 s.
2. Ivanov A. P. (2017). Iskusstvo peniya : uchebnoe posobie [The art of singing: the textbook] . 2-e izd. S.-Peterburg : Lan'; Planeta muzyki. 212 s.
3. Kiyanovs'ka L. O. (2007). Galits'ka muzichna kul'tura XIX–XX st. : navchal'niy posibnik [Galician musical culture of the XIX–XX centuries: the textbook]. Chernivtsi : Knigi–XXI, 424 s.
4. Kiyanovs'ka L. O. (2010). Natsional'niy obraz svitu v ukraïns'kiy profesiynyi muzitsi [The national image of the world in the Ukrainian professional music]. Muzichne mistetstvo i kul'tura. Naukovyj visnyk ODMA imeni A. V. Ne-





zhdanovoï [Music art and culture. Scientific Bulletin of Odessa National Music Academy]. Vyp. 11. Odesa : Drukars'kij dim. 202–213.

5. Madisheva T. P. (2002). Kul'tura spivu movoyu originala: teoriya ta praktika [Singing in the original language: theory and practice]. Kharkiv : Shtrih. 160 s.

6. Soroker Ya. L. (2012). Ukraïns'ka pisennist' u muzitsi klasikiv [Ukrainian songs in classical music]; per. ta uporyad., vstup. st. V. Grabovs'kogo. Vinnytsya : Nova kniga, 184.

7. Stakhevich O. G. (2002). Osnovi vokal'noiï pedagogiki [Basics of vocal pedagogy]. Chastyna 1. Harkiv-Sumi : KhDAK-SumDPU im. A. S. Makarenka, 92.



УДК: 78.071.1:784.3(510)

ORCID ID: 0000-0002-1840-3532

## День Кай Юань

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

### Камерно-вокальная миниатюра в творчестве Цинь Ёнчена: стилистика жанра

#### АНОТАЦІЯ

**День Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості Цинь Ёнчена: стилістика жанру.** ■ У статті розглядається камерно-вокальна творчість видатного китайського композитора Цинь Ёнчена (1933–2015), який є автором великої кількості творів в різних музичних жанрах. До пісенної спадщини Цинь Ёнчена зверталися відомі в Китаї вокалісти Лю Бін, Лі Гуї, Ден Юхуа, Лу Джіхон, Чжан Жінлі, Лю Юванта та інші. Завдяки цьому пісні композитора добре відомі в країні. 2005 р. в Пекіні була опублікована збірка творів Цинь Ёнчена «Я і моя країна», в яку увійшли вокальні мініатюри з різних періодів творчості композитора та дві його інструментальні п'єси. Вокальні мініатюри Цинь Ёнчена – унікальне явище в китайському пісенно-романсовому творчості ХХ ст. Цей жанр дав композиторові можливість для втілення різних нюансів людського голосу, який виражає синтез музики та поезії в різних формах інтонаційної експресії, як таких, що тяжіють до зовнішньої передачі емоцій, так і тих, що відбивають найтонші психологічні стани.

**Ключові слова:** Цинь Ёнчен, китайський композитор, камерно-вокальна лірика, героїко-драматичні пісні, любовна лірика, поезія споглядання.

#### АННОТАЦИЯ

**День Кай Юань. Камерно-вокальная миниатюра в творчестве Цинь Ёнчена: стилистика жанра.** ■ В статье рассматривается камерно-вокальное творчество выдающегося китайского композитора Цинь Ёнчена (1933–2015), который создал большое количество произведений в разных музыкальных жанрах. К песенному наследию Цинь Ёнчена обращались известные в Китае вокалисты Лю Бин, Ли Гуи, Дэн Юхуа, Лу Джихон,



Чжан Жинли, Лю Юван и другие. Благодаря этому песни композитора хорошо известны в стране. В 2005 г. в Пекине был опубликован сборник произведений Цинь Ёнчена «Я и моя страна», в который вошли вокальные миниатюры разных периодов творчества композитора и две его инструментальные пьесы. Вокальные миниатюры Цинь Ёнчена – уникальное явление в китайском песенно-романсовом творчестве XX века. Этот жанр дал композитору возможность для воплощения различных нюансов человеческого голоса, выражающего синтез музыки и поэзии в различных формах интонационной экспрессии, как тяготеющих к внешнему изображению эмоций, так и передающих тончайшие психологические состояния.

**Ключевые слова:** Цинь Ёнчен, китайский композитор, камерно-вокальная лирика, героико-драматические песни, любовная лирика, поэзия созерцания.

#### ABSTRACT

**Deng Kai Yuan. ■ Chamber-vocal miniature in Qin Yong Cheng creativity: stylistics of the genre.**

**Background.** The article deals with the chamber-vocal works of the outstanding Chinese composer Qin Yong Cheng (1933–2015), who created a large number of works in different musical genres. Many of them won the awards of national and international competitions. Among the orchestral works of the author – Symphony “Happy Steppe” (1954), Concert “Swallow” for voice and orchestra (1963), “Heroes – oil workers” (1965, in collaboration with Jefu), the piece “Lyrical” for violin and orchestra (1956), the symphonic poems “Two Little Shepherds” (1959), “Seaside” (1962) and “I mine oil for the Motherland” (1964).

The chamber-vocal genre, among many, has become a favorite in the composer’s work. Among the most famous songs of Qin Yong Chen, one should mention: “I mine oil for the Motherland” (the same name with the symphonic poem, 1964), “Naively to hope, Beijing” (1965), “Chairman Mao travels around the Motherland” (1972), “My dear Homeland” (1984), “I and My Motherland” (1985), “Our Motherland” (1998), “Petroleum Flame” (2003), “Petrochemical Plant at Night” (2003), music from the films “Business” (1965), “The Day of Love – a sea of hatred” (1989), “Marshal and Soldiers” (1981), etc. The last work of the composer was the song “We reached to the good times” (2015). The famous Chinese vocalists Liu Bing, Li Gui, Deng Yuhua, Lu Jihon, Zhang Jinli, Liu Yuan and others



turned to the song heritage of Qin Yong Cheng. Thanks to this, the songs of the composer are well known in the country. In 2005, in Beijing, a collection of works by Qin Yong Cheng “I and My Country” was published, which included the vocal pieces selected from different periods of his creativity and two his instrumental pieces.

**Objectives.** The richest potential of the chamber-vocal lyric poetry of the composer has not been disclosed to date and requires special attention of researchers. **The purpose of the article** is to reveal the specificity of the musical style of the song genre in the works of Qin Yong Cheng.

**Methods** of research are based on a set of scientific approaches necessary for the disclosure of its theme. The complex approach, combining the principle of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis, is taken as the basis of the methodology.

**Results.** The composer heard the pulse of time well, and his own deep understanding of life was transformed in his melodies, became the unique musical language of the composer. His works contain deep affection and love for the homeland, native city, for life, and therefore they are able to produce a strong effect. Another facet of the chamber-vocal creativity of Qin Yong Cheng became lyrical songs, which are distinguished by warmth, smoothness, transparency. Lyricism is one of the most important aesthetic features in his writings, causing the people’s love for the composer’s works.

Chamber-vocal lyrics of Qin Yong Cheng represents a gallery of personalities of real, living people, endowed with not only virtues, but also shortcomings. One of the features of Qin Yong Cheng’s songs is the “stinginess” of using complex vocal and technical skills. The composer rarely uses voice ornamentation or melodic ornaments. Qin Yong Cheng is very sensitive to the dynamics of the melody, thanks to which he manages to build large symmetrical wave-type arches. He applies a wide variety of wave forms: from infinitely wide to finely recurring, from increasing to falling down, to full statics. For Qin Yong Cheng, experiments with the asymmetric construction of parts of the whole are not characteristic, for the musical development of his music the contrasting rhythm of the melody and variation in a limited range are more characteristic. This guarantees accessibility of all his vocal works for a broad listener, and the author status as an outstanding composer, which made the people proud of their belonging to the nation and their homeland – China.



The vocal miniatures of Qin Yong Cheng are an unique phenomenon in the Chinese songs and romances of the twentieth century. This genre made possible the composer to implement of various nuances of the human voice embodying the synthesis of music and poetry in various forms of intonational expression, both gravitating towards the external showing of emotions, and transmitting the subtlest psychological states.

**Conclusions.** In the vocal lyric of the composer, two aesthetic-stylistic factors stand out as constants: 1) adherence to anthropocentrism; 2) reliance on Chinese national sources. Anthropocentrism is one of the aesthetic differences of the vocal miniatures of Qin Yong Cheng. The main hero of the composer's songs was the Man and his life in various manifestations. The vocal works of Qin Yong Cheng became a reference point for the works of other composers, since in them, perhaps, for the first time, the elevation and exaltation of the "hero" changed the familiar to the Chinese aesthetics of domination of nature over the "little man".

In this choice lies the semantic basis of the chamber-vocal lyricism of the composer, its linguistic stylistics. From here follow and thematic blocks of songs: heroic and dramatic songs; love lyrics; poetry of contemplation. The melody of the vocal voice in the songs of Qin Yong Cheng gravitates toward cantilena (in lyrical songs) and to recitation (heroic-dramatic songs).

The lyric poetry is the basis of Qin Yong Cheng's sound searches in his chamber-vocal works addressing to deepest and actual human feelings, and his style, in general, and in this genre, in particular, acquires the features of universality.

**Key words:** Qin Yong Cheng, Chinese composer, chamber-vocal genre, lyric poetry, heroic-dramatic songs, love lyrics, poetry of contemplation.



**Постановка проблеми.** Творчество выдающегося китайского композитора Цинь Ёнчен (Qin Yong Cheng) (1933–2015) является значительной вехой в развитии национального музыкального искусства. Цинь Ёнчен награжден Национальной музыкальной премией Министерства культуры Китая «Золотой колокол» за создание симфонических и инструментальных произведений. В последние годы под его руководством были организованы несколько крупных международных музыкальных фестивалей, которые прошли в городе Шэньян и по всей стране.



Композитор внес выдающийся вклад в популяризацию китайской народной музыки, в частности, благодаря высоким художественным достижениям в своем творчестве. Цинь Ёнчен на протяжении более чем 40 лет плодотворно работал над созданием музыки разных жанров. Благодаря этому «великолепные художественные навыки музыканта, без преувеличения, сделали его в Китае любимым композитором второй половины XX века» [3, с. 35]. Имя композитора внесено в энциклопедические издания, содержащие имена всемирно известных музыкантов [5].

Цинь Ёнчен написал большое количество произведений в самых разнообразных музыкальных жанрах. Многие из них завоевали награды на национальных и международных конкурсах. В числе оркестровых произведений автора – симфония «Счастливая степь» (1954), Концерт «Ласточка» для голоса с оркестром (1963), «Герои-нефтяники» (1965, в сотрудничестве с Цзефу), пьеса «Лирическая» для скрипки с оркестром (1956), симфонические поэмы «Два маленьких пастушка» (1959), «Приморье» (1962) и «Я добываю нефть для Родины» (1964). Первый в Китае Концерт для голоса с оркестром «Ласточка» (1963) Цинь Ёнчен создал в возрасте 29 лет. Премьера сочинения состоялась в том же году и вызвала огромный резонанс. Автор спешил закончить работу к дате рождения своего второго сына, которому и посвятил «Ласточку». Вокальный концерт Цинь Ёнчена «Ласточка» в 1981 г. был награжден второй премией на конкурсе Национальных музыкальных симфонических произведений имени Чен Ляна.

Именно камерно-вокальный жанр, среди многих, стал любимым в творчестве композитора. В числе наиболее известных *песен* Цинь Ёнчена – «Я добываю нефть для Родины» (одноименная с симфонической поэмой, 1964), «Наивно надеяться, Пекин» (1965), «Председатель Мао путешествует по Родине» (1972), «Моя дорогая Родина» (1984), «Я и моя Родина» (1985), «Наша Родина» (1998), «Нефтяное пламя» (2003), «Нефтехимический завод ночью» (2003), музыка из фильмов «Бизнес» (1965), «День любви – море ненависти» (1989), «Маршал и солдаты» (1981) и многие другие. Последним произведением композитора стала песня «Мы дожили до хороших времен» (2015).



К песенному наследию Цинь Ёнчена обращались известные в Китае вокалисты Лю Бин, Ли Гуи, Дэн Юхуа, Лу Джихон, Чжан Жинли, Лю Ювань и другие. Благодаря этому песни композитора хорошо известны в стране. В 2005 г. в Пекине опубликован сборник произведений Цинь Ёнчена «Я и моя страна», в который вошли вокальные сочинения, принадлежащие к разным периодам творчества композитора, и две его инструментальные пьесы.

**Анализ последних публикаций по теме.** Несмотря на известность сочинений Цинь Ёнчена, его творчество мало изучено в музыковедении. Из существующих исследований назовем небольшие статьи Ли Янжонг [2] и Сюй Мейжин [3]. Богатейший потенциал камерно-вокальной лирики композитора на сегодняшний день не раскрыт и требует специального внимания исследователей. **Цель настоящей статьи** – выявить специфику музыкальной стилистики песенного жанра в творчестве Цинь Ёнчена.

**Изложение основного материала.** Успех и известность композитору в 1960 годах принесли его песни. Впервые о Цинь Ёнчене как композиторе заговорили в начале 1960-х, когда в Китае стала набирать популярность его песня «Я добываю нефть для Родины». Это смелая, страстная и красивая музыка захватывала людей в стране от севера до юга, а с появлением в 1970 г. его песни «Председатель Мао путешествует по Родине» композитор стал известен не только в своей стране, но и за рубежом.

Музыковед Сюй Мейжин в своей статье утверждает, что одним из эстетических отличий вокальных миниатюр Цинь Ёнчена является их антропоцентризм, в целом не характерный для китайского искусства. «Именно Человек находится в центре его картины мира, – считает Сюй Мейжин. – Его музыка написана о людях и для людей, она лирична. Во многом традиционный эстетический вектор, направленный в сторону природоцентристской парадигмы, был изменен новой эрой в истории Китая» [3, с. 38].

Песня «Я добываю нефть для Родины» – первая из трёх песен о нефтяниках, написанных в 1964 г. (две другие – «Когда я был нефтяником», «Мой дом там, где есть нефть»). Песня воспевает красоту мужской самоотверженности, смелости и силы, пробуждает



возвышенные чувства гордости за достижения Родины. Композитор получил необходимый жизненный опыт и впечатления, поработав несколько дней с рабочими на нефтяных месторождениях. После премьеры песни, исполненной И Чуанем, популярность её не угасала в течение четырёх десятилетий. Песня написана в традиционном «пентатонном» стиле с использованием только четырёх ступеней. Основной особенностью мелодии стала многократно повторяющаяся нисходящая мелодическая линия. В песне четыре куплета, во втором и четвёртом куплетах композитор варьирует музыкальный материал.

Внезапное изменение ритма (появление синкоп) символизирует момент победы рабочих над земными недрами. Автор широко применяет приёмы звукоизобразительности: «прыгающие» восьмые, затем шестнадцатые. В последующих куплетах драматизм нарастает, кульминация на словах «скважина пробурена» подчёркнута ярким национальным колоритом мелодии. В конце песни звучат тёплые слова о цветах у родного дома, о музыке и песнях, передающие оптимистические настроения нефтяников.

Песня «Председатель Мао путешествует по Родине» была впервые опубликована 1 мая 1972 г. в газете «Жэньминь жибао», хотя композитор создал её намного раньше. Первый исполнитель песни Фан Чжэн превратил произведение в музыкальный шедевр. Обладая хорошо поставленным голосом, он мастерски исполнил протяжённые ноты, дополнив их большим количеством специфических для китайского языка «многотональных» оттенков, придающих вокальной партии неповторимый национальный колорит.

Драматургическое напряжение песни задаётся сочетанием противоположных начал – жёсткости и мягкости в мелодических линиях, чередующихся достаточно энергичными скачками-переходами. Эти линии соответствуют комбинациям слов в тексте песни, где «жёсткая» линия связана со словами «закон, следует», а «мягкая» – со словами «красивый, прекраснее», которые повторяются до четырёх раз.

Финал условно можно разделить на две части: длительное развёртывание, где фразы очень спокойны, и кульминацию, фактура которой





значительно уплотняется, и где музыкальное произведение достигает максимального драматургического подъема. Композитор часто повторяет такой приём и в других своих произведениях, например, в песне «Я добываю нефть для Родины».

Цинь Ёнчен будил в людях чувство сопричастности к происходящему в стране. Он поставил себя в авангард эпохи и общества, и стремился передать в своих произведениях мысли и чувства этой эпохи. Каждое событие, о котором он писал, Цинь наполнял собственными реальными эмоциями, которые помогали ему лучше воспроизводить жизнь. Он буквально мыслил, как герои его произведений. «Каждое моё творение является лирическим процессом, это разновидность душевной исповеди в музыке, это излияние через музыку пережитой всей моей жизни, так же, как поэт изливает душу в стихотворении», – любил повторять Цинь известное изречение П. И. Чайковского [2, с. 13].

Композитор ясно слышал пульс времени, а его собственное глубокое понимание жизни трансформировалось в его мелодиях, стало его неповторимым музыкальным языком. Его произведения передают глубокую привязанность и любовь к Родине, родному городу, к жизни, благодаря чему они в состоянии произвести сильный эффект. Именно поэтому его сочинения мгновенно становились привлекательными для широкого круга слушателей, вызывая сильный общественный резонанс, а его песни пелись в течение длительного времени.

Текст и мелодия в песнях служат двумя векторами, которые определяют их содержание и форму. Эти две составляющие находятся в непрерывном диалектическом развитии: содержание текста порождает музыкальную форму, мелодия же служит раскрытию содержания. Чтобы передать различные мысли и чувства в лирике различного содержания, Цинь Ёнчен использует подходящий для данной интерпретации музыкальный язык. Так, например, в теме песни «Я добываю нефть для Родины» в сольной партии баритона на фоне скрипичного аккомпанемента автор использовал восходящие ломаные аккорды, изображающие бьющий фонтан нефти, добытый китайскими рабочими-нефтяниками.



Песню «Моя дорогая Родина» (1984) впервые спела певица Инь Ксимэй. Композитор следует за стихотворным текстом, где наивысшая точка драматургического развития достигается на словах: «Ласточка, свободно летающая в воздухе, выражает свою любовь к Родине». Несмотря на то, что песня была задумана как сольная, имеющая широкий диапазон почти в две октавы, её часто исполняет хор, и она широко распространена.

Цинь Ёнчен подвергал резкой критике некоторые модные декадентские музыкальные течения, в частности, он не принимал атональную музыку. Он всегда говорил, что музыкальное произведение должно нести позитивную, созидательную энергию, никак не разрушение. «Давайте просто писать песни, которые побуждают нас к добрым делам и свершениям» [3, с. 37], – говорил композитор. Его взгляды были близки многим вокалистам-исполнителям.

Известный певец Лю Бин отмечал: «Когда я пою его песню “Я добываю нефть для Родины”, музыка как будто естественно течет из сердца. Почти четыре десятилетия эта песня прославляет китайскую музыку от севера до юга». Другая знаменитая певица, Ли Гуичуань, записывая в студии в 1985 г. песню «Я и моя Родина», заметила: «Для меня Цинь Ёнчен – звезда первой величины, его художественное видение является уникальным, а его песни льются над реками и горами Родины, и воспринимаются как народные» [3, с. 38].

Другой гранью камерно-вокального творчества Цинь Ёнчена стали лирические песни, которые отличаются теплотой, гладкостью, прозрачностью. Лиризм является одной из самых важных эстетических особенностей в его сочинениях, что стало одной из причин всенародной любви к творчеству композитора. Всем известна тяга китайцев к иносказательности, аллегориям, романтической игре воображения.

Так, например, в конце 1950-х китайские крестьяне пели любившуюся им песню Цинь Ёнчена на такие слова: «Небо не принадлежит Нефритовому императору, земля не принадлежит Королю Драконов, я сам себе Нефритовый император, я – Король Драконов, и если мне надо расчистить путь хоть до самого Цзянсу, я сделаю это без посторонней помощи и приду». Сотни миллионов фермеров Китая поверили в себя и свои силы благодаря этой песне. У них появилась



гордость за свою новую страну, они почувствовали себя героями, способными на маленькие, но такие важные для родной страны подвиги. В крестьянах проснулась тяга к поэзии, романтике, лирике, героике. И в этом заслуга песен Цинь Ёнчена.

Цинь Ёнчен обращается к разным источникам, как к народным мифологическим, так и к авторским литературным. Он пишет песни по мотивам легенд о Хоушери, о Куафу. Все китайцы, от мала до велика, знают древний китайский миф о Вечном Храбрце Хоушери, который защитил людей от злого бога Хоу. Не побоявшись небесной кары, он поразил стрелой из лука девятерых злых демонов, которые скрывались в образе солнца. Эта история призвана воспитывать в детях, которым она, прежде всего, адресована, чувство самоотверженности и сострадания.

Ещё одна назидательная история, которую не обошёл вниманием композитор, посвящена великану Куафу. Этот злой герой однажды решил выследить и поймать Солнце. С каждым шагом он приближался к Солнцу, но никогда не мог догнать его. Он следовал за Солнцем с Востока на Запад, и, утоляя свою жгучую жажду, осушал все реки и озера, которые встречались у него на пути. Однако он так и не смог закончить поиски Солнца, поскольку умер от сильной жары и истощения. Деревянный короб, приготовленный им для Солнца, превратился в огромный лес персиковых деревьев, а сам Куафу – в горный хребет. В современном китайском обиходе образ Куафу используется для описания человека, не достигающего своей цели по причине собственной слишком высокой оценки.

Песню «Луна Ли Бая» Цинь Ёнчен создал по мотивам поэзии эпохи династии Тан Ли Бая (701–762 гг. н. э.), автора более 900 стихов, которого почитали как «поэтического мудреца» [1]. Одно из стихотворений Ли Бая посвящено его умершему другу, останки которого поэт «покаялся отвезти в его родной город ... и через несколько лет сдержал своё обещание» [1]. Песня, как и стихи «отражает глубокие человеческие чувства» [1], содержит философские размышления.

Ещё один выдающийся китайский поэт эпохи династии Сун, вдохновивший Цинь Ёнчена – Су Ши (Су Дунпо) (1037–1101). Поэт поражал современников своей мудростью, за свою жизнь он сменил



немало государственных должностей. Когда за политические взгляды его сослали в деревню, он стал восхищаться природой и писать стихи. Ошеломляющие своей образностью строки поэта не остались без внимания Цинь Ёнчена, большого ценителя китайской лирики.

Музыку песен Цинь Ёнчена исследователи награждают эпитетами «благородная», «красивая» и «возвышенная» [2, с. 14], в частности, говоря о его «музыке революционной эпохи», такой как «Ода к Великой китайской стене», «Смех на моей родине». Даже если песня написана в память о мучениках, о великой трагедии человека, например, такой, как в песне «Если бы я был диким гусем», она не наполняется у Цинь Ёнчена безысходностью и горем, скорее, она соответствует стандартам, о которых древние говорили «грустно, но не больно», «грустно, но не Ци».

Песня «Если бы я был диким гусем» повествует о солдате, который скорбит и оплакивает над кружкой спиртного своих погибших товарищей. Сочинение открывается медленным вступлением, где ритмическая формула вызывает ассоциации с тяжёлым хлопаньем крыльев гуся, который, поднимаясь, улетает в небо. Композитор передает печальную атмосферу, применяя разновидности народного плача *дуозу*, который используется во время похоронных обрядов. Однако, невзирая на большое внутреннее напряжение, печаль не переходит в отчаяние, не уничтожает героя, не показывает его слабость, подчёркивая его достойное и мужественное поведение. Далее грусть заменяется едва заметным волнением, как будто слёзы солдата высохли под воздействием алкоголя, и к нему вновь вернулась жизнь. Он начинает вновь чувствовать себя героем, вспоминает о словах воинской присяги, его речь становится твёрже. Солдат расхваливает свои военные подвиги в пламенной песне. Звучат фанфары, зовущие на бой и вдохновляющие бойцов вновь идти вперёд.

Камерно-вокальная лирика Цинь Ёнчена представляет галерею образов целостных, реальных, живых людей, наделённых не только достоинствами, но и недостатками. Успех песен композитора заключается в том, что люди узнают себя и своих знакомых в персонажах его произведений. В отличие от произведений Цинь Ёнчена в других жанрах, его песни просты как по форме, так и по композиционным



методам. Однако это нисколько не умаляет их художественной ценности. Умение сказать многое в малом всегда считалось признаком высочайшего профессионализма. Композитор использует довольно «скупой» музыкальный материал, который бережно обрабатывает.

Часто Цинь Ёнчен использует определённую формулу звукоряда, которую затем варьирует («Я добываю нефть для Родины»). Излюбленный приём автора – создание формы, напоминающей большую волнистую линию, как, например, в песне «Смех на моей родине», где мелодия плавно уходит то в верхний, то в нижний регистр. Ещё одна разновидность волны, когда скачок вверх резкий, а спуск к нижним регистрам плавный, можно обнаружить в теме песни «Наивно надеяться, Пекин». Иногда, как во второй части этой же песни, волнистая линия мелодии плавно выравнивается, пока не переходит к расслабленному, «описательному» стилю без резких тональных переходов. Иногда линия мелодии, наоборот, приближается к «рупорному» типу, когда каждый следующий фрагмент расширяет свой высотный диапазон. Такой приём есть во втором и третьем куплетах песни «Если бы я был диким гусем». Таким образом, сочинения композитора являются хорошо организованными, логично структурированными музыкальными произведениями, которые не только доносят до слушателя ясные содержательные послы, но и хороши для вокалиста, который может проявить своё искусство при их исполнении.

Одной из особенностей песен Цинь Ёнчена является «скупость» использования сложных вокально-технических навыков. Композитор редко употребляет голосовую орнаментику или мелодические украшения. Цинь Ёнчен очень тонко чувствует динамику мелодии, благодаря чему ему удаётся строить большие симметричные арки волнового типа. Он применяет большое разнообразие волновых формул: от бесконечно широких до мелко повторяющихся, от нарастающих до ниспадающих, вплоть до полной статики.

Цинь Ёнчену не свойственны эксперименты с асимметричным построением частей целого, для музыкального развития его музыки более характерна контрастная смена ритма мелодии и варьирование в ограниченном диапазоне. Это гарантирует всем его вокальным произведениям широкую доступность, а их автору – статус выда-



ющего композитора, который заставил слушателей и исполнителей гордиться принадлежностью к своему народу и своей родине – Китаю.

**Выводы.** Песни Цинь Ёнчена – уникальное явление в китайском песенно-романсовом творчестве XX века. Этот жанр дал композитору возможность для воплощения различных нюансов человеческого голоса, выражающего синтез музыки и поэзии в различных формах интонационной экспрессии, как тяготеющих к внешнему изображению эмоций, так и передающих тончайшие психологические состояния. Смысловую основу песен условно можно разделить на тематические блоки: героико-драматические песни; любовная лирика; поэзия созерцания. Вокальная мелодика в песнях Цинь Ёнчена тяготеет к кантиленности (в лирических песнях) и декламационности (в героико-драматических).

В качестве констант, определяющих стилистику жанра в песенном творчестве композитора, назовем два эстетико-стилевых фактора: 1) приверженность к антропоцентризму; 2) опора на китайские национальные истоки.

Антропоцентризм – одно из эстетических отличий вокальных миниатюр Цинь Ёнчена. Главным героем песен композитора стал Человек и его жизнь в различных проявлениях. Вокальные произведения Цинь Ёнчена стали точкой отсчёта для работ других композиторов, поскольку в них, пожалуй, впервые возвышение и возвеличивание «героя» изменило привычную для китайцев эстетику «величия природы», стоящей над «маленьким человеком».

Наибольшую привлекательность произведениям Цинь Ёнчена придаёт их мелодическая красота. Она свойственна композитору на интуитивном уровне, но Цинь Ёнчен работает над ней, добиваясь совершенства. Этому способствует знание им народной музыки и западной музыкальной культуры, их глубокого понимания, а также это стремление идёт от его ума, от его эмоций. «Эмоциональность композитора стала плодородной почвой, породившей древо его музыки», – писал о музыканте Сюй Мейжин [3, с. 39].

Основываясь на звуковых поисках, Цинь Ёнчен в своих камерно-вокальных сочинениях старается максимально ясно выразить глу-



бокие мысли и чувства. С самого начала своей творческой деятельности он стремился к точным формулировкам, и его музыка изображает характерные особенности героев и важность их окружения образным музыкальным языком, рисуя реальную картину действительности. В песнях Цинь Ёнчэна средствами музыкальной выразительности передаётся весь спектр человеческих чувств и переживаний: скорбь и горечь, трагедия и радость, повествование о революции и мирном трудовом подвиге, о новом крестьянском быте и о пафосе рабочей профессии – широта взглядов композитора вызывает восхищение.

**Перспектива исследования темы** заключается в изучении специфики музыкальной стилистики песенного жанра, учитывающего творческие достижения Цинь Ёнчэна, в творчестве китайских композиторов следующих десятилетий.

### ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Дэвид У. Великая Эпоха. Ли Бай – мудрый поэт династии Тан [Электронный ресурс]. *Epoch Times*. Дата обращения 1.02.2018. URL : <http://www.epochtimes.ru/content/view/71748/86/>.
2. Ли Янжонг. Наставник Цинь Ёнчэна. Один день вместе. *Музыкальная жизнь : периодическое издание*. Пекин, 2015. 8 янв. С. 12–14 [на китайском языке].
3. Сюй Мейжин. Как более эффективно исполнять скрипичные произведения Цинь Ёнчэна. Эстетические особенности вокальной музыки Цинь Ёнчэна. *Music Research Journal. Шэньянская Консерватория*, 2010. № 3. С. 34–39 [на китайском языке].
4. Qin Yong Cheng. Lists of musicians [Электронный ресурс]. Дата обращения 25.01.2018. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Lists\\_of\\_musicians](https://en.wikipedia.org/wiki/Lists_of_musicians).
5. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс]. Дата обращения 25.01.2018. URL : [http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo).

### REFERENCES

1. Devid U. Velikaya Epokha. Li Bai – mudryy poet dinastii Tan [The Great Epoch. Li Bai – the wise poet of the Tang Dynasty]. *Epoch Times*. Retrieved February 1, 2018, from : <http://www.epochtimes.ru/content/view/71748/86/>.



2. Li Yanzhong (2015). Nastavnik Tsin' Yenchen. Odin den' vmeste [Mentor Qin Yong Cheng. One day together]. Muzykal'naya zhizn': periodicheskoye izdaniye. Pekin. January 8. S. 12–14 [in Chinese].

3. Syuy Meyzhin (2010). Kak boleye effektivno ispolnyat' skripichnyye proizvedeniya Tsin' Yenchena. Esteticheskiye osobennosti vokal'noy muzyki Tsin' Yenchena [How to more effectively perform the violin works of Qin Yong Cheng. Aesthetic features of the vocal music by Qin Yong Cheng]. Music Research Journal. Shenyang Conservatory. № 3. 34–39 [in Chinese].

4. Qin Yong Cheng. Lists of musicians. Retrieved January 25, 2018, from : [https://en.wikipedia.org/wiki/Lists\\_of\\_musicians](https://en.wikipedia.org/wiki/Lists_of_musicians).

5. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Retrieved January 25, 2018, from : [http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo).





УДК: 780.616.432.071.1 : 78.01 Лахенман

ORCID ID: 0000-0003-3751-5091

**Малый Д. Н.**

Харьковский университет искусств имени И. П. Котляревского

## **«Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика исполнительского приёма**

### АННОТАЦИЯ

**Малый Д. Н. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика исполнительского приёма.** ■ Нестандартный музыкальный язык Х. Лахенмана определяет соответствующий метод интерпретации его композиций. Исходя из рассмотрения различных приёмов игры в «Guero» для рояля, выявляется метод их функционирования в музыкальном тексте согласно времени (временная сетка), месту (поверхности белых и черных клавиш, колки, струны), характеру их подачи (сила и скорость исполнения) и источника воспроизведения. Каждый из перечисленных факторов образует определенную звуковую форму, следовательно, влияет на динамический процесс развития. На примере функционально-структурного анализа исполнительского приёма в контексте драматургического становления выявлена его концептуальная значимость в музыкальном тексте. Творение пространственно-временного континуума композиции путём художественного осмысления звуковых форм проявляет идею композитора – воссоздать символику пути восхождения.

**Ключевые слова:** временная сетка, динамика, звуковая форма, исполнительский приём, нотный график, скольжение, форма движения.

### АНОТАЦІЯ

**Малый Д. М. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому.** ■ Нестандартна музична мова Х. Лахенмана визначає відповідний метод інтерпретації його композицій. На основі розгляду різних прийомів гри в «Guero» для рояля обґрунтовано метод їх функціонування в музичному тексті відповідно до часу (часовиміррювальна сітка), місця (поверхні білих і чорних клавіш, колки, струни), характеру їх подачі (сила та швидкість виконання) і джерела відтворення. Кожен з перерахованих чин-



ників утворює певну звукову форму/структуру, отже, впливає на драматургічний процес розвитку. На прикладі функціонально-структурного аналізу виконавського прийому у контексті драматургічного становлення виявлено його концептуальну значимість у музичному тексті. Творення часопросторового континууму композиції шляхом художнього осмислення звукових форм проявляє ідею композитора – відтворити символіку шляху сходження.

**Ключові слова:** виконавський прийом, динаміка, звукова форма, ковзання, нотний графік, часова сітка, форма руху.

#### ABSTRACT

**Malyi Dmytro. ■ “Guero” for the piano by H. Lachenmann: the semantics of the performer’s technique.**

**Background.** The creative work of the German classic of avant-garde music H. Lachenmann (1935) is of great interest to any researcher of the contemporary musical art. According to this very composer’s definition, his method is called “the instrumental specific music”. This composing technique is based upon the expansion of the sound capabilities of the instrument, by means of introducing non-traditional methods of playing them. On the one hand, the compositions by H. Lachenmann present a series of various unconventional tricks of playing; on the other hand, it is a masterfully organized musical material with the conceptually built musical form, development methods and contrasting sound structures/forms, as well as the composer’s timbre rich musical language.

The researchers explain the originality of H. Lachenmann’s musical language by the consequences of socio-political and cultural-historical events in the post-war Germany [see: 1, p. 2]. The composer’s thinking was also influenced by the works of the representatives of the Frankfurt School of Philosophy, the aesthetics of structuralism, the Christian religion (church songs, organ compositions which the composer had heard from his early childhood), the creative work of O. Lasso, the greatest polyphonist of his time, the composer parodying “spiritual values” [see: the same source, p. 5]. The formation of the composer’s style was facilitated by his communication with the advanced avant-garde musicians (J. Cage, L. Nono, P. Boulez, K. Stockhausen, B. Maderna, T. Adorno). Unlike specific music, which involves the processing and reproduction of a composition using electronic technology, H. Lachenmann extends the sound and technical capabilities of the instruments themselves, through the use of non-standard methods of playing



them, graphic design of scores. In the light of the above, one can conclude that H. Lachenmann's composing thinking and the artistic style were formed by many factors like society, philosophy, religion, science and communication.

**Objectives.** The aim of the article is to reveal the artistic and aesthetic significance of the non-standard performing technique on the example of “Guero” for the piano by H. Lachenmann. One of the components of his compositions is the use of all kinds of performing techniques, however how do they function in a musical text and how is the integrity of the composition achieved? In order to answer this question, in the present article an attempt of the functional-structural analysis of “Guero” for the piano (1969, the second edition – 1988) by H. Lachenmann was made.

**Methods.** Since the compositions by H. Lachenmann are absolutely devoid of any classical romantic canons, we face an uneasy scientific task – to interpret a musical text in accordance to the non-standard musical language of the composer. The problem of the interpretation of H. Lachenmann's compositions N. Petrusyova describes as follows: “A composition can be understood: as a game of the material and structures; as a ‘window into the world’ ...; as an expression of one's own residence and one's own roots, that is, as a self-understanding through an identification with a new, foreign experience” [7, p. 126]. Thus, the scientist highlights the phenomenon of the composer's creativity from three sides: analytical, cultural-historical and reflexive.

Among the studies of the composer's creativity, we should point out the works by N. Koliko [3]; V. Petrov [6], N. Gorshkova [1; 2]; N. Petrusyova [7]; P. Cavalotti [9], as well as the article by H. Lachenmann himself called “Vier Crungbestimmungen des Musikhörens” [10].

**Results.** As a result of the functional-structural analysis of “Guero” for the piano by H. Lachenmann we came to the following results.

A new interpretation of the piano sound made by H. Lachenmann entailed the introduction of special concepts into the analytical apparatus of research: *reception* (the form of the movement of the sound form/structure); *reception type* (a slide, pizzicato in the form of a pinch); *speed, strength and time* of the technique performance; *factors of the time-action* of the technique (place, time, nature of the presentation, the source of the performance), *the musical score* (instead of the musical stave), *the sound form* (the timbre-sound component of the technique).

Based on the consideration of the different techniques of playing in “Guero” for the piano, one can find the method of their functioning in the musical text



according to the time (the time grid), the place (the surface of the white and black keys, colic, and strings), the nature of their representation (the strength and speed of the performance) and the source of reproduction (side, base and inner side of the tip of the nail). Each of these factors forms a certain sound form/structure, therefore, affects the dynamic process of the development of the musical tissue.

The article defines the conceptual significance of a non-standard performing technique: the creation of a space-time continuum of the composition, through the artistic comprehension of sound forms by the composer. The essential aspect of the performance technique phenomenon is the objectification of one or another form of the movement: *the result of the space-time existence of sound forms in a musical text*.

**Conclusions.** Here we face an absolutely masterful composition, conceptually meaningful, devoid of any sense-forming and timbre-sound *cliché*. The unchanging structural parameter of the composition is the musical form, built according to all the laws of dramaturgy. The creation of the space-time continuum of the composition by means of the artistic comprehension of sound forms shows the composer's idea to recreate the symbolism of the ascent path. Let us draw a conclusion: the use of non-standard methods does not deny the content side, which testifies to the composer's conceptual thinking, intellectualism, and philosophical interpretation of the performing technique. We shall not deny that, in connection with the given facts of the composer's style formation, this composition by H. Lachenmann might have a spiritual connotation: perhaps the idea of the composition is to show the *spiritual ladder* ascent. The sample of the functional-structural analysis proposed in the article contains a methodological forecast, a "key" to the study of the music by this outstanding composer of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.



**Постановка проблеми.** Творчество немецкого классика авангардной музыки Х. Лахенмана (1935) представляет большой интерес для исследователя современного музыкального искусства, так как его музыка совмещает в себе традиции серийной техники с новыми методами организации музыкального материала, созданными самим композитором. По определению Х. Лахенмана, его метод называется «инструментальной конкретной музыкой». В основе данной техники композиторского письма лежит расширение звуковых возможностей



инструмента путём внедрения нетрадиционных методов игры на них; таким образом, музыкальный язык охватывает весь звуковой мир: целью становится «обуздание» всех природных сил, заложенных в инструменте. С одной стороны, композиции Х. Лахенмана – это череда всевозможных нетрадиционных приёмов игры, с другой – мастерски организованный музыкальный материал с концептуально выстроенной музыкальной формой, методами развития и контрастирующими тембрально богатыми звуковыми структурами.

**Анализ последних публикаций.** Среди исследований творчества Х. Лахенмана выделяются следующие: диссертация Н. Колико «Композиция Хельмута Лахенмана: эстетическая технология» (2002) [3]; статьи В. Петрова «“Салют Кодуэлли” Х. Лахенманна для двух гитар как образец инструментальной пьесы со словом» (2010) [6], Н. Горшковой «Истоки творческого становления Хельмута Лахенмана» (2014) [1] и «Этюд для фортепиано “Guero” Хельмута Лахенмана как лаборатория экспериментальной музыки» [2], а также главы 2.4 и 3.3 из второй части монографии Н. Петрусёвой «Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа» (2016) [7]; из зарубежных: – P. Cavalotti «Differenzen: 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey» (2006) [9], статья самого композитора «Vier Grundbestimmungen des Musikhörens» [«Четыре основных положения музыкального слушания»] (2004) [10], а также лекция-встреча с композитором в рамках XIV Международного фестиваля «Московский форум» в Московской консерватории «Искусство ничего не должно» (2014) [5].

**Цель статьи** – обосновать художественно-эстетическую значимость нестандартного исполнительского приёма на примере «Guero» для рояля Х. Лахенмана.

**Изложение основного материала.** Оригинальность музыкального языка Х. Лахенмана исследователи объясняют последствиями общественно-политических и культурно-исторических событий в послевоенной Германии [1, с. 2]. Так, Н. Горшкова пишет: «Произошедшие события [послевоенный кризис, гибель старшего брата – Д. М.] стали почвой для формирования у будущего композитора иного отношения к принятым в обществе духовным ценностям и предпосылкой



к отказу от пиетета перед классическим наследием прошлого. Интеллектуальная элита разочаровалась в идеологии, которая высокопарными речами и вечно-актуальными нравоучительными сюжетами не сумела повлиять на умы людей. Музыка, литература, живопись и другие виды искусства не могли больше существовать в своем прежнем виде. Их следовало коренным образом переосмыслить с позиций новой содержательности и её языкового воплощения» [там же, с. 3].

На мышление композитора повлияли также труды представителей Франкфуртской школы философии, эстетика структурализма, христианская религия (церковные песнопения и органные композиции, которые композитор слышал с раннего детства, посещая службы своего отца – протестантского пастора), творчество О. Лассо – крупнейшего полифониста своего времени, композитора, пародирующего «духовные ценности», следовательно – дерзкого новатора с нетрадиционным взглядом на музыкальное искусство. Приёмы, почерпнутые из полифонических форм работы с музыкальным материалом, Х. Лахенман впоследствии переосмысливает в новые методы и принципы выражения в контексте эстетики современного искусства, создав авторскую технику, точнее – композиционный метод «инструментальная конкретная музыка» [там же, с. 5]. Формированию стиля композитора способствовало его общение с передовыми музыкантами-авангардистами, среди которых – Дж. Кейдж, Л. Ноно, П. Булез, К. Штокхаузен, Г. Шерхен, А. Пуссёр, Б. Мадерна, Т. Адорно. В отличие от конкретной музыки, в которой подразумевается обработка и воспроизведение композиции с помощью электронной техники, Х. Лахенман расширяет звуковые и технические возможности самих инструментов за счёт использования нестандартных приёмов игры на них, графического оформления партитур. В данном случае показательными являются опусы Г. Коуэлла, Дж. Кейджа, К. Пендерецкого, К. Штокхаузена, Дж. Крама, С. Зажитько. В свете вышесказанного можно заключить, что композиторское мышление Х. Лахенмана, его художественный стиль формировало множество факторов – социум, философия, религия, наука и коммуникация. Творчество композитора – это, в первую очередь, философское осмысление сущности композитора. На вопрос «что значит быть композитором и сочинять музыку?» Х. Лахенман



отвечает следующим образом: «Во-первых, сочинять – означает думать о музыке. Во-вторых, сочинять – это значит создать свой инструмент» [5, с. 4]. Таким образом, композитор намеренно уходил от традиции, ибо искал свой путь, свою философию: «...когда мы говорим о новой музыке и новом звучании, речь идет вовсе не о новых акустических средствах, а о новом контексте, новом слышании» [там же]. Из слов композитора становится ясно, что главным в акте творчества является именно контекст, так как форма функционирования элементов (логика) – остается неизменной<sup>1</sup>.

Уже в конце 60-х годов композитор создаёт композиции согласно своему методу: *temA* [темА] для альта, флейты и виолончели (1968), *Pression* [Нажим] для виолончели соло (1969), *Dal niente* [Из ничего] для кларнета соло (1970), *Guero* [Гуиро] для рояля (1969). Среди композиций 70-х годов показательными являются: *Gran Torso* для струнного квартета (1971–72, вторая редакция – 1978, третья редакция – 1988); *Salut für Caudwell* для 2-х гитар (со скордатурой) (1977); *Ein Kinderspiel* (7 маленьких пьес) для фортепиано (1980). Поскольку композиции Х. Лахенмана абсолютно лишены каких-либо классико-романтических канонов, перед нами предстаёт нелёгкая научная задача – интерпретация музыкального текста, которая должна соответствовать нестандартному музыкальному языку композитора. С каких позиций следует рассматривать его произведения, если в них часто отсутствует стандартный звук – высотный параметр музыкальной ткани, а также нотный стан? Проблему интерпретации композиций Х. Лахенмана Н. Петрусёва описывает так: «Произведение может быть понято: как игра материала и структур; как “окно в мир”, т. е. в качестве документирования и подтверждения исторических либо человеческих ситуаций и т. д.; как выражение своего собственного пребывания и собственной укорененности, т. е. как самопонимание посредством идентификации с новым, чужим опытом» [7, с. 126]. Таким образом, музыковед высвечивает феномен творчества композитора с трёх сторон: аналитической, культурно-исторической и рефлексивной.

---

<sup>1</sup> Вспомним статью Ю. Холопова «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» [8].



В основе техники письма Х. Лахенмана лежит принцип оперирования нестандартными приёмами игры на музыкальных инструментах. Касательно струнно-смычковой группы<sup>2</sup> – приёмы самые разнообразные; тем не менее, объединим их в несколько групп: 1) игра на струнах; 2) игра на корпусе инструмента; 3) игра на других частях инструмента; 4) использование пальцев, ладоней. Эти группы можно разделить на несколько подгрупп.

**Первая группа** приёмов делится на игру: 1) смычком; 2) древком; 3) боковой частью смычка (которая также делится на игру: с традиционной постановкой – перпендикулярно, под углом, параллельно струнам); 4) на струнах за подставкой; 5) на струнах возле колков; 6) удар по струнам древком смычка. **Вторая группа**: 1) стук по корпусу древком; 2) трение корпуса древком (делится на: трение или стук разных частей корпуса, под струнами, под грифом). **Третья группа**: 1) игра смычком на струнодержателе; 2) игра смычком на подставке; 3) рикошет древка от подставки. **Четвертая группа**: 1) на струнах (трение струн внутренней частью ладони; давление струн, трение или игра пальцами); 2) на корпусе (трение или стук ладонью); 3) трение пальцами древка смычка.

Приёмы, использованные в композиции для двух гитар «Salut für Caudwell», таковы: игра на струнах (ногтями, внутренней или боковой частью ладони), игра на корпусе (стук ладонью либо пальцами по корпусу), использование металлической трубки для удержания либо скольжения по струнам. Следовательно, одной из составляющих его композиций является использование всевозможных исполнительских приёмов. Однако как они функционируют в музыкальном тексте, и как достигается целостность композиции? Для ответа на этот вопрос перейдём к функционально-структурному анализу композиции Х. Лахенмана «Guero» для рояля (1969, вторая редакция – 1988), в которой он полностью переосмыслил исполнительскую традицию на основе собственного метода. За исключением небольшого количества звуков

---

<sup>2</sup> Из новых источников по данной тематике укажем на исследование В. С. Мужчиля «Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смычкова група)» (2015) [4].





определенной высоты, исполняемых на струнах фортепиано щипком, на протяжении всей пьесы композитор применил ряд нестандартных приёмов игры на инструменте, создающих шумовой эффект. Рассмотрим приёмы, использованные в «Guero».

Автор выделил шесть основных поверхностей для игры: 1) скольжение ногтем большого пальца или вытянутыми пальцами по фронтальной поверхности белых клавиш (ФБ); 2a) по верхней поверхности белых клавиш вытянутым пальцем (ВБ); 2b) по верхней поверхности белых клавиш согнутыми пальцами (ВБ+); 3) по верхней поверхности белых и фронтальной поверхности черных клавиш вытянутыми пальцами (ВБФЧ); 4) по верхней поверхности черных клавиш вытянутыми пальцами (ВЧ); 5) по колкам вытянутыми пальцами (К); 6) по струнам между колками и войлочной прокладкой (-С-).

Огромное значение автор придает приёму пиццикато: щипок бокового ребра клавиши (ПцКл), щипок (или щелчок) наконечника колка (ПцКол), щипок струны между колком и войлочной прокладкой (Пц-С-), щипок струны в стандартной области возле войлочной прокладки (ПцС).

В композиции задействованы также *дополнительные приёмы* исполнения: приём удара ногтём ребра деревянного бока правой и левой части клавиатуры в кульминации первого (удар правого, сопровождающийся *sf*) и в середине заключительного раздела (удар правого и левого бока *sf* одновременно); приём удара педали ногой используется в конце третьего (исполняется *sf*) и несколько раз в четвертом разделе (*sf* и акцент – «>»). Каждый приём имеет свою звуковую (акустическую) форму (ЗФ), в зависимости от вибрирующего тела и источника воспроизведения, создаётся неповторимый тембральный результат: звук вибрирующей струны, стук, шорох, удар и пр. Так рождается тембральный контраст, за счёт которого композитор выстраивает форму. *Под понятием звуковая форма мы подразумеваем характерный тембровозвучной результат как следствие нестандартного исполнительского приёма.*

Приём включает в себя несколько факторов его «вреямействия»: место и время исполнения, а также источник и характер его подачи. Рассмотрим их подробнее, исходя из структуры «Guero».



*Место исполнения приёма:* фронтальная и верхняя поверхности белых клавиш, верхняя белых и фронтальная поверхность черных клавиш, верхняя поверхность черных клавиш, боковое ребро белой клавиши, колки, струны между войлочной прокладкой и колками, стандартная область струны. *Время исполнения приёма* должно соответствовать временной сетке, обозначению метронома и дополнительным указаниям композитора. *Источником приёма являются* бок ногтя (при скольжении согнутыми пальцами), его основание (при скольжении вытянутым пальцем) и внутренняя сторона кончика ногтя (при исполнении приёма пиццикато). *Характер подачи приёма* зависит от динамики и артикуляции, которые, в свою очередь, являются следствием силы, времени и скорости подачи приёма. Данные показатели определяют ту или иную **форму движения** – результат пространственно-временного существования звуковых форм в музыкальном тексте.

Использование нетрадиционных приёмов игры определяет применение нестандартной музыкальной нотации (назовем её нотным графиком <см.: А, Пример 1>). Структура партитуры имеет три высотные границы, центром является тон «до» первой октавы. Место исполнения приёма соответствует приблизительно указанной композитором высоте. Скольжение по клавишам имеет две временные формы: непрерывное движение и остановка в определенном месте. Несмотря на отсутствие «музыкальных звуков», в композиции явно слышно интонационное насыщение ЗФ, что достигается путём динамических и времяизмерительных градаций (Пример 1).

Драматургическая цельность композиции зависит от *динамики появления приёма* (выраженного в определенной ЗФ), точнее – «места», имеющее две пространственные координаты: обозначенное на нотном графике место исполнения (высотный параметр – вертикаль в музыкальном тексте), а также место исполнения его на рояле (поверхность клавиш, колков и струн – горизонталь). Покажем принцип внедрения приёмов на *схеме 1*, где «—» – грань музыкальной формы:

*Схема 1*

**ФБ - ВБ — ПцБ - ВБ+ - ВЧ - ВБФЧ - К — -С- - ПцК - Пц-С- — ПцС**



Из схемы следует, что композиция имеет четыре раздела, и что порядок введения приёмов имеет концептуальное решение: развитие музыкального материала за счёт постепенного горизонтального «перемещения» места приёма от ФБ до (Пц)С – путь изменения ЗФ.

Разберемся в драматургии *использования источника воспроизведения* того или иного приёма (ИВП): это основание ногтя (О), его бок (Б) и внутренняя сторона кончика ногтя – щипок ногтем (Щ):

Схема 2

О — Щ+О+Б — Щ+О+Б — Щ+О

Благодаря *Схеме 2* ясно, что драматургия строится также в связи с ИВП, так как он, несомненно, влияет на артикуляцию. Щ является наиболее отчетливым среди остальных (см. А, *Пример 2*). Теперь рассмотрим аспект *характера подачи приёмов – результат контрастирующих ЗФ*, качеством которых является тембр. Разделим их на пять групп: скольжение по клавишам (СКл), пиццикато (Пц), скольжение по колкам (СКол), скольжение по струнам (СС), пиццикато на стандартной области струны (ПцС).

Схема 3

СКл — Пц - СКл+Пц - СКол — СКл+СКол+Пц+СС — Пц - СКл - ПцС

*Схема 3* доказывает, что драматургия композиции развивается путём чередования и внедрения новых, контрастирующих между собой ЗФ. На уровне тембра их можно разделить на глухие (глухой стук или удар: шум) и звонкие (резкий стук или удар, металлический звон). Данные тембры появляются вследствие следующих приёмов: щипок (пиццикато), плавное скольжение (быстрое или медленное), силовое скольжение (быстрое или медленное).

Первый раздел – это «начало пути» (см. *Пример 1*), тембрально глухая ЗФ – приём СКл (быстрое силовое скольжение производит резкий стук-клатание). Во втором разделе (см. *Пример 2*) появляется контраст – Пц (глухой шум путём щипка ребра белой клавиши), что в конце раздела приводит к приёму – СКол (глухой звон), введённый *subito* – шум, граничащий со звуком определенной высоты (см. *Пример 3*).



В третьем разделе появляется новый приём СС и ПцС – звук вибрирующих струн, что является наибольшим контрастом, так как звук имеет определенную высоту. На *Схеме 3* видно, что в данном разделе применяются все приёмы. В конце четвертого (заключительного) раздела появляются два звука ПцС, что семантически можно толковать как «откровение», «катарсис», «конечная цель пути – восхождение», ибо они исполняются на стандартной области струны – музыкальный звук определенной высоты (см. *Пример 4*).

Отметим *основные кульминационные точки* в композиции: конец первого раздела (5 строка) – вследствие восходящего скольжения производится удар пальцем (или ногтём) ребра деревянного основания правой стороны клавиатуры, конец второго раздела (16 строка) – появление СКол, конец третьего (20 строка) – *sf* педалью. Представим наглядно драматургию композиции, исходя из динамического показателя исполнения приёма:

*Схема 4*

$$pp<ff>f \quad — \quad f>ppp<fff>f \quad — \quad f>pp<fff>p \quad — \quad f<ff>p$$

На схеме видно, в каком разделе и где появляются кульминационные моменты. Заметим, что артикуляция приёма на *p* или на *f* зависит от типа и силы его подачи. Например, *f* при скольжении по верхней поверхности белых клавиш согнутыми пальцами – боком ногтей (ВБ+) динамически отличается от скольжения основанием ногтя (ВБ): в первом случае *f* – более мягкое, нежели во втором. Также *f* при пиццикато ребра белой клавиши (ПцБ) отличается от пиццикато колка (ПцК): в первом – *f* более яркое. Пиццикато струны между колком и войлочной прокладкой (Пц-С-) по динамике отличается от пиццикато в стандартной области струны (ПцС): в последнем – более яркая динамика.

Рассмотрим *время, силу и скорость исполнения приёма*. Время исполнения приёма соответствует времяизмерительной сетке, обозначенной композитором. Отметим на примере следующих показателей *формы движения* приёма: медленная (М), среднескоростная (С), быстрая (Б), сверхбыстрая (Б+). Отразим драматургию форм движения приёма:



## Схема 5

$$C < B > M \text{ — } M < B+ \text{ — } C > M < B+ > M \text{ — } M < B+ - M$$

Практически каждый приём начинается со слабой доли секунды – это касается как скольжения, так и пиццикато (см. *Примеры 1–4*). Время протяженности исполнения приёма и сила его подачи влияют как на динамику, так и на драматургию всей композиции. Первый раздел, согласно приблизительным указаниям высоты на нотном графике, характеризуется в основном «среднескоростным» уровнем скольжения с многочисленными остановками. Во втором разделе происходит увеличение скорости скольжения до максимальных пределов (B+). За счёт времени и силы скольжения усиливается динамика ЗФ. В третьем разделе появляется больше приёмов пиццикато, исполняющихся вместе со скольжением или порознь. В четвёртом разделе основную нагрузку берёт на себя приём пиццикато, скольжение воспринимается как «прошлый опыт».

В ходе функционально-структурного анализа «Сиего» для рояля Х. Лахенмана сформулированы следующие **выводы**.

1) Удалось выявить основные функции феноменального исполнительского приёма в творчестве композитора – структурирования музыкального текста путём тембро- и формообразования, а также семантизации музыкальной композиции. Сущностью исполнительского приёма является объективация той или иной формы движения.

2) Новая трактовка звучания рояля Х. Лахенманом повлекла за собой внедрение в аналитический аппарат исследования специальных понятий: *приём* (форма движения звуковой структуры); *тип приёма* (скольжение, пиццикато в виде щипка, в некоторых образцах исполнения данной композиции пианистами – щелчок колка пальцем); *скорость, сила и время* исполнения приёма; *факторы «временидействия»* приёма (место, характер подачи, источник исполнения), *звуковая форма* (тембровозвучовая составляющая приёма), *нотный график* (место нотного стана). Перед нами – абсолютно мастерская композиция, концептуально осмысленная, лишенная каких-либо смыслообразующих и тембровозвучовых *cliché*. Неизменным структурным параметром произведения является музыкальная форма, выстроенная по всем за-



конам драматургії. Чітко прослідковується ідея композиції – восходження (Н. Горшкова трактує її як «процес становлення Всесвітньої» [2, с. 43], «процес появи чотирьох стихій: води, землі, вогню і повітря») [там же]).

3) Застосування нестандартних прийомів не заперечує змістової сторони, що свідчить про концептуальне мислення композитора, інтелектуалізм, філософське осмислення виконавського прийому. Не будемо заперечувати, що, в зв'язі з наведеними фактами формування стилю композитора, дане творіння Х. Лахенмана може мати духовний підтекст: можливо його ідеєю являється показ восходження саме по *духовній сходах*.

**Перспектива подальшого дослідження теми.** Множина творів Х. Лахенмана (гітарні, камерно-інструментальні та оркестрові, струнні квартети, опера «Дівчинка з сімками») є багаточисельною основою для сучасного музикознавчого вислову, так як кожен інструмент у композитора, в першу чергу – це концептуальне осмислення його звукової природи. Представлений в статті зразок функціонально-структурного аналізу містить методологічний прогноз, «ключ» до дослідження музики видатного композитора ХХ–ХХІ століть.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горшкова Н. Г. Истоки творческого становления Хельмута Лахенмана [Электронный ресурс]. Режим доступа : [https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12\(14\)/Gorshkova.pdf](https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12(14)/Gorshkova.pdf).
2. Горшкова Н. Г. Этюд для фортепиано «Гуэро» Хельмута Лахенмана как лаборатория экспериментальной музыки. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2014. № 5 (43): в 3 ч. Ч. III. С. 41–44.*
3. Колик Н. И. Композиция Хельмута Лахенмана: эстетическая технология : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 177 с.
4. Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукобудування (струнно-смичкові групи). Харків : Print House, 2015. 140 с.



5. Мусаелян Е. С. Хельмут Лакхенман: «Искусство ничего не должно». *Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Da capo al fine»*. 2014. No 1 (117). С. 4.

6. Петров В. О. «Салют Кодуэллу» Х. Лакхенманна для двух гитар как образец инструментальной пьесы со словом. *Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: тезисы Пятой междунар. науч.-практ. конф. / ред.-сост. В. Р. Ганеев. Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2010. С. 8–11.*

7. Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: Эстетика, структуры, методы анализа : в 2 ч. Пермь : Пермский гос. институт культуры, 2016. № 2. 224 с.

8. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.*

9. Cavalotti, P. Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen : Edition Argus, 2006. 287 p.

10. Lachenmann H. Vier Grundbestimmungen des Musikhörens. *Music als existentielle. Breitkopf und Härtel. Wiesbaden Leipzig Paris, 2004. P. 54–62.*

## REFERENCES

1. Gorshkova N. G. Istoki tvorcheskogo stanovleniya Khel'muta Lakhenmana [Sources of creative formation of Helmut Lachenmann]. Available at : [https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12\(14\)/Gorshkova.pdf](https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12(14)/Gorshkova.pdf).

2. Gorshkova N. G. (2014). Etyud dlya fortepiano «Guero» Khel'muta Lakhenmana kak laboratoriya eksperimental'noy muzyki [Helmut Lachenmann's Etude for piano "Guero" as a laboratory of experimental music]. Istoricheskije, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. The theory and practice]. Tambov : Gramota. № 5 (43): in 3 parts. P. III. 41–44.

3. Koliko N. I. (2002). Kompozitsiya Khel'muta Lakhenmana: esteticheskaya tekhnologiya [Helmut Lachenmann's composition: aesthetic technology] : dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow. 177 p.



4. Muzhchil' V. S. (2015). Netraditsiyni priyomi gri v akustichniy strukturi instrumental'nogo zvukodobuvannya (strunno-smichkova grupa) [Unconventional methods of playing the acoustic structure of instrumental sound production (strings)]. Kharkiv : Print House, 140 p.

5. Musaelyan E. S. (2014). Khel'mut Lakhenman: «Iskusstvo nichego ne dolzhno» [Helmut Lachenmann: "Art owes nothing"]. Vserossiyskaja muzykal'no-informatsionnaja gazeta «Igraem s nachala. Da capo al fine». [All-Russian music and information newspaper "Play from the beginning. Da capo al fine"]. No 1 (117). P. 4.

6. Petrov V. O. (2010). «Salyut Koduellu» Kh. Lakhenmanna dlya dvukh gitar kak obrazets instrumental'noy p'esy so slovom [H. Lachenmann's "Salute to Kodwell" for two guitars as an example of a vocal instrumental piece]. Klassicheskaya gitara: sovremennoe ispolnitel'stvo i prepodavanie: tezisy Pyatoj mezhdunar. nauch.-prakt. konf. / red.-sost. V. R. Ganeev. [Proceeding of 5th international Conference. Classical guitar: modern performance and teaching]. Tambov [Russia] : Izd-vo Pershina R. V. 8–11.

7. Petruseva N. A. (2016). Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: Estetika, struktury, metody analiza. V 2 ch. [Musical composition of the twentieth century: Aesthetics, structures, methods of analysis. In two parts]. Perm' : Permskij gos. institut kul'tury. 224 p.

8. Kholopov Yu. N. (1982). Izmenyayushcheesya i neizmennoe v evolyutsii muzykal'nogo myshleniya [Changing and unchanged in the evolution of musical thinking]. Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoj muzyke [Problems of tradition and innovation in contemporary music] : sb. st. Moscow : Sov. kompozitor. 52–104.

9. Cavalotti P. (2006). Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen : Edition Argus, 287.

10. Lachenmann H. (2004). Vier Grundbestimmungen des Musikhörens. Music als existentielle. Breitkopf und Härtel. Wiesbaden : Leipzig : Paris, 54–62.





ПРИЛОЖЕНИЕ «А» (НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ).  
Appendix A.

Пример 1. «Гуего» для рояля Х. Лахенмана (начало 1-го раздела)

Helmut Lachenmann (1969)  
revidierte Fassung 1988

zwei Oktaven höher  
ein Teilstrich = ♩ = ca. 60  
c'-Linie  
f mit Druck  
zwei Oktaven tiefer

Пример 2. Начало 2-го раздела

Anzupf-Tasten frei wählen  
möglichst keine Wiederholung  
(pizz)  
sempre sim.  
(Ped.)

Пример 3. Конец 2-го – начало 3-го раздела

(Ped.)  
\* Ped.

Пример 4. Конец 4-го раздела

(pizz)  
p  
(Ped.)  
Ped. deutlich treten  
\*  
pizz.  
(mit Fingernagel)  
Saiten ad lib. im höchsten  
Bereich ganz nahe am Sattel



УДК: 78.071.1 : 780.616.432.083.2 (477.54-25) «20»

ORCID ID: 0000-0003-1996-4603

**Данилова О. В.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

## **«Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторская інтерпретація жанра**

### АНОТАЦІЯ

**Данилова О. В. «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторська інтерпретація жанру.** ■ Стаття присвячена жанрово-стильовому аналізу одного з маловідомих творів В. Бибика, «філософа й поета від музики», за влучним висловом народної артистки України Тетяни Веркіної. Актуальність теми полягає в тому, що «Dies irae. 39 вариаций» (1993) В. Бибика вперше в українській музикології стає предметом спеціального аналізу. Вибір твору обумовлений наявністю в його драматургії інтегральних зв'язків автора з «культурною пам'яттю», що усвідомлюються через жанровий синтез інтонаційних знаків західноєвропейської музики та української обрядово-пісенної культури (колискової та голосіння). Унікальним є втілення задуму трагічної концепції твору, що сполучає засоби фортепіанного мислення з симфонічним розмахом.

■ **Ключові слова:** вариації, Dies irae, композиторська інтерпретація, монодрама, колискова, сонатне мислення, пізній стиль.

### АННОТАЦИЯ

**Данилова О. В. «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторская интерпретация жанра.** ■ Статья посвящается жанрово-стилевому анализу одного из малоизвестных произведений В. Бибика, «философа и поэта от музыки», по точному определению народной артистки Украины Т. Веркиной. Актуальность темы заключается в том, что «Dies irae. 39 вариаций» (1993) В. Бибика впервые в украинском музыковедении становится предметом специального анализа. Выбор произведения обусловлен наличием в его драматургии интегральных связей автора с «культурной памятью», которые осознаются благодаря жанровому синтезу интонацион-



ных знаков западноевропейской музыки и украинской обрядово-песенной культуры (колыбельной и плача). Уникальным является воплощение замысла трагической концепции сочинения, сочетающее способы фортепианного мышления с симфоническим размахом.

■ **Ключевые слова:** вариации, *Dies irae*, композиторская интерпретация, монодрама, колыбельная, сонатное мышление, поздний стиль.

#### ABSTRACT

**Danylova Oksana. ■ “Dies irae. Thirty-nine variations” for piano by V. Bibik: composer’s interpretation of the genre.**

**The formulation of the research issue.** The article is devoted to one of the little-known works for piano by the world-famous composer Valentin Bibik, “philosopher and poet from music”, according to the apt expression of the People’s Artist of Ukraine Tetiana Verkina.

**The novelty of the research** is that the opus “Dies irae. 39 variations” by V. Bibik has become the subject of special scientific interest for the first time in Ukrainian musicology.

The choice of the music piece is determined by the presence in its dramaturgy the integral connections of the composer with “cultural memory” which are realized through the genre synthesis of intonational signs of Western European music and Ukrainian ritual-song culture (lullaby and lamentation). Especially noteworthy is the embodiment of the unique idea of the tragic concept by means of piano thinking, although with a symphonic scope.

**The purpose of the article** is a genre-style analysis of the chosen piece of the composer’s late period of creativity. The time of the creation of variations (1993) was marked by the composer’s appeal to the eternal themes of good and evil, life and death, which is directly related to the spiritual searches of the Master.

In the article there were selected such **methods of scientific interpretation** of “Dies irae. 39 variations” by V. Bibik: genre method (shows typical features of the musical language of the work), stylistic (directs to the comprehension of the specifics of the composer’s musical thinking) and systematic (determines the understanding of the composer’s creativity as a whole).

The material of the research is “Dies irae. 39 Variations” – a conceptual musical work, reflecting the composer’s philosophical reflections on the meaning of Being.



**The presentation of the research material.** This musical composition V. Bibik wrote in the Kharkiv period of his creativity, dedicating it to his youngest daughter Victoria. In the same year, the premiere took place in St. Petersburg, in a city where Valentyn Savvych continued his musical career since 1994. For the first time this work was performed in the walls of the composer's Alma mater – at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts at the last (before the departure) composer's concert in December 1993.

The interpretation of the Variations by Victoria Bibik, who became the first performer of this piece, contributed greatly to the enthusiastic and warm reception by both St. Petersburg and Kharkiv audiences. In the performance of the piece by the composer's youngest daughter, we can catch the intuitive comprehension of her father's ideas. A brilliant pianist, a deep musician, a person spiritually connected with the composer by invisible thin threads she was able to reveal the intention of the music piece. Later, Victoria recorded 39 variations of "Dies irae" on a CD in St. Petersburg, which was published in the United States in 1997.

Concerning dramaturgy of the piece: the exposition is a theme with 4 variations, from which three waves of development grow according to the conflict-meditative thinking of V. Bibik.

This stage of dramaturgy should be considered a development: the first wave is the V–XVI variations; the second – XVII–XXVIII variations; the third – XXIX–XXXV variations. Finally, the coda consists from XXXVI to XXXIX variations.

In contemporary art the theme of "Dies irae" (from the Catholic funeral Mass – Requiem) is a symbol of tragic being. The appeal of V. Bibik to this sequence emphasizes his style of world-view at that time. However, the composer radically transforms the semantics of the theme of the Last Judgment: from the symbol of death to the lullaby as a symbol of life (through instrumental presentation, the tempo of Adagio and metrorhythm 6/4). Only the first line (*f-e-f-d-e-c-d*), which is repeated twice, sounds from the sequence.

The composer writes a theme with quarter notes, except for the final tone d (whole note) in the first octave with the dynamics of the *pp* and the legato stroke.

The absence of a constant bar numbers in the theme and the whole work creates prayerfulness through syntax, when creating musical forms depended on the verbal text and was characterized by free, irregular metrorhythmics.



So, the theme of “Dies irae” in the Op. 97 is perceived ambiguously by the listener, being the composer’s mark of V. Bibik’s artistic thinking. His sonata dramaturgy is built on the basis of the variational cycle. Its specificity lies in the fact that the internal conflict develops gradually, by self-development of one theme (not because of the contrast of the two themes according to the classical pattern).

### Conclusions.

1. V. Bibik’s address to the theme of “Dies irae” is not accidental. As an embodiment of the composer’s creative experience, “39 Variations” contain signs of a late compositional style and, accordingly, a tragic worldview.

2. Daughter Victoria became one of the founders of the performing tradition of the composer’s music. Her creative activity is the unifying link between the composer and the interpreters of his works.

3. The type of dramatic thinking is defined as “monodrama”, since the composer offers an interpretation of the concept of Western European culture (the Biblical image of the Last Judgment) in creative synthesis with a philosophical attitude toward the reflection of spiritual culture of the twentieth century. The composer synthesizes various genre models (initiation, variations, lullaby), multiplying their stylistics by a sonatical principle of thinking to reproduce a multifaceted idea – the involvement of every human destiny to God’s “sobornost” (spiritual community of many jointly living people). Such connotations combine the past, the presence and the future.

**Key words:** variations, Dies irae, compositional interpretation, monodrama, lullaby, sonata, late style.



**Постановка проблеми.** В творческом наследии Валентина Саввича (1940–2003) в равной степени представлены как камерные произведения, для которых характерен лирико-психологический тип высказывания, так и произведения концептуального плана – отражающие философские размышления автора о смысле Бытия. Среди сквозных творческих принципов композитора – авторский диалог с классическим наследием и, в частности, опора на символику музыкального языка европейской традиции.

На протяжении многих столетий секвенция «*Dies irae*» (из католической заупокойной мессы – реквиема) привлекала к себе внимание



композиторов разных эпох, стилей и национальных культур. Отличаясь суровым характером, она стала символом неизбежного завершения жизненного пути человека. Уходя корнями в Средневековье, в современном искусстве «*Dies irae*» воплощает идею философского осмысления мира с позиций христианского мировоззрения, словно «зацементировав» в веках незыблемость вечных вопросов Добра и Зла, Жизни и Смерти, Страдания и Покоя. Неудивительно, что эта проблематика нашла свое выражение и в творчестве всемирно известного украинского композитора Валентина Бибика, «философа и поэта от музыки», по точному определению народной артистки Украины Т. Веркиной [3, с. 175]. *Актуальность темы* обусловлена наличием в драматургии произведения интегральных связей «памяти культуры», которые осознаются благодаря жанровым знакам европейской музыки и украинской обрядовой песенной культуры (в частности, колыбельной и плача). Уникальным является воплощение автором трагической концепции средствами фортепианного инструментализма как способа мышления<sup>1</sup>. Итак, «*Dies irae. 39 вариаций*» В. Бибика впервые в украинском музыкознании становится предметом специального научного интереса.

**Анализ последних публикаций по теме.** Среди работ, которые посвящены творчеству В. Бибика в целом, укажем монографии И. Ивановой и А. Мизитовой [4], а также Л. Шаповаловой [6], где представлены авторские концепции относительно основ творческого метода В. Бибика, которые требуют дальнейшего осмысления.

**Цель** статьи – определить специфику композиторского прочтения жанровых моделей в одном из уникальных сочинений Валентина Бибика – «*Dies irae. 39 вариаций*» для фортепиано.

**Методами** научной интерпретации «*Dies irae. 39 вариаций*» В. Бибика в данной статье избраны: *жанровый* (обеспечивает выявление типовых признаков музыкальной стилистики сочинения), *стилевой* (направляет на осмысление специфики мышления художника)

---

<sup>1</sup> Напомним, что В. Бибик – автор многочисленных произведений для этого инструмента. Среди них – 10 сонат, 34 прелюдии и фуги, цикл «Музыка для детей», 6 интермеццо, «Звоны и напевы», 3 концерта для фортепиано с оркестром.



и *системный* (помогает рассмотреть творчество композитора как «целостный текст культуры» XX века).

**Изложение основного материала.** «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано ор. 97 Бибик написал в харьковский период творчества в 1993 г., посвятив их своей младшей дочери Виктории<sup>2</sup>. В том же году состоялась премьера сочинения в Санкт-Петербурге, городе, в котором с 1994 г. Валентин Саввич продолжил свой жизненный и творческий путь. В Харькове это произведение впервые прозвучало в стенах *Alma mater* композитора, Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского, на последнем перед отъездом авторском концерте в декабре 1993 г. Восторженному и теплому приему «39 вариаций» как петербургской, так и харьковской публикой во многом способствовала их интерпретация Викторией Бибик, которая стала первой исполнительницей этого произведения. В игре младшей дочери композитора угадывается интуитивное постижение идей отца. Блестящая пианистка, глубокий музыкант, она смогла раскрыть замысел произведения как человек, духовно связанный с автором музыки невидимыми тонкими нитями. Позже Виктория сделала запись 39 вариаций «Dies irae» на диск в Санкт-Петербурге, который в 1997 г. был издан в США.

В интервью она говорит: «Тепер величезна частина мого життя складається з вивчення й підготовки до виконання партитур батька, нескінченних зустрічей і переговорів із виконавцями – від сезону до сезону, від концерту до концерту, від прем'єри до прем'єри. Чимало творів батько не встиг почути за життя, а інтерес до його музики зростає. Завдань, ідей, планів – дуже багато. І я щаслива, коли вдається скоротити шлях татової музики до слухачів, – це і є моя головна мета» [1, с. 37]. Так, именно благодаря Виктории Бибик украинский слушатель получил возможность посетить ряд интереснейших, исто-

---

<sup>2</sup> Выпускница Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Иерусалимского Университета, Виктория Бибик – концертирующая пианистка, лауреат международных конкурсов. В настоящий момент она является главным пропагандистом и хранителем музыки Валентина Саввича, занимаясь нотным наследием композитора и организуя концерты по всему миру, наряду с собственной активной исполнительской и педагогической деятельностью.



рически знаменательных концертов, главный из которых за последнее время – премьерное исполнение оперы Валентина Бибика «Бег» в Киеве в 2010 г. (дирижер – народный артист Украины Р. Кофман).

Трудно переоценить вклад младшей дочери композитора в популяризацию музыки отца. Имея в своем репертуаре большое количество фортепианных, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений Валентина Саввича, Виктория стала одним из основоположников исполнительской традиции его музыки. И в общении с музыкантами, особенно молодыми, ранее не знакомыми с творчеством В. Бибика, она помогает им постичь те принципы, на которые должен опираться исполнитель в прочтении музыки нашего выдающегося соотечественника. Исполнительское творчество и деятельность Виктории Бибик стали важным скрепляющим звеном в цепочке между композитором, к сожалению, рано ушедшим из жизни, и исполнителями, приступающими к самостоятельной интерпретации его произведений.

В письме к автору статьи Виктория Бибик сформулировала ряд творческих принципов мышления Валентина Саввича, которые на сегодняшний день уже стали исполнительской традицией. Она пишет: «Если, всё же, попытаться предельно обобщить и вывести “аксиомы”, знание которых необходимо исполнителю музыки отца, то, прежде всего (что важно для исполнения не только сочинений для фортепиано, а в целом для всего творчества), – это отношение к звуку. Именно звуковая чуткость, ощущение возникновения звука, звуковая насыщенность (разнообразие) – главная траектория работы над сочинениями отца. Вторая “аксиома” – это некое ритмическое “рубато”, постоянное ощущение “движения” музыки. “Звуковые зависания”, “застывшие” состояния редки в сочинениях отца и, когда встречаются, имеют большое значение, определенный смысл. Так же невозможно не сказать о необходимой предельной эмоциональной вовлеченности. Это та музыка, исполнение которой вне полной “отдачи” всегда будет заметным, ощутимым. Так же, как будет слышаться и отсутствие достаточного мастерства владения инструментом – владения звукоизвлечением. Каждый композитор имеет свои “дороги познания”, главные для исполнителя его музыки. Для Шопена – это туше, для Бетховена –





форма, для Баха – это штрихи. Для Бибика – это звук. Прежде всего, это исходит из самой музыки, но с годами, веками, это уже становится традицией». Добавим от себя, что указанные пианисткой «аксиомы» действительно являются стилевыми приметамы фортепианного мышления композитора, которые надо изучать как исполнителям, так и исследователям его творчества. Учитывая сказанное выше о важности понимания исполнителем особенностей стиля композитора, а также авторское определение жанра избранного нами сочинения, мы обращаемся к методу анализа, который можно определить как исследование «жанровой стилистики» музыкальной драматургии сочинения.

Тема вариаций В. Бибика «Dies irae» op. 97 представляет собой не всю секвенцию, а только ее первый мотив (ядро) из семи звуков (*f-e-f-d-e-c-d*), повторенный дважды. Узнаваемость темы Страшного Суда происходит только лишь на звуковысотном уровне, в то время как метроритм и регистр, в котором она изложена – авторские. Композитор выписывает тему четвертями, за исключением последнего тона *d* (целая) в первой октаве с указанием динамики *pp* и штриха *legato*. Тема «Dies irae», трактуемая композитором сквозь призму неоромантизма, лишена зловещего характера и воспринимается слушателем амбивалентно – как *авторский знак*, наделенным семантическими свойствами, связанными с идеей Божьего гнева.

Вначале произведения композитор выставляет точное темповое (*Adagio*) и метрономическое (четверть = 54) обозначения, но не указывает размера. Исходя из наличия написанных четвертями шести нот в первом и третьем тактах, можно предположить, что это может быть размер 6/4 либо 3/2. Однако выписанный во втором и четвертом тактах одинокий тон *d* целой длительностью предполагает внутри такта размер 4/4. Таким образом, единый размер темы отсутствует. Исполняя музыку Валентина Бибика, пианист чувствует внутреннюю потребность в опоре на метроритмическую пульсацию, так как часто, даже при заданном размере, количество нот в такте (особенно в кульминационных зонах) не укладывается в него; реже встречаются случаи, когда нот в такте меньше.

Целостность вариационной формы во многом зиждется на метроритмической основе, поэтому композитор столь скрупулезно выписывает



вает метрономические показатели, как вначале, так и при каждой смене темпа. «Расшатывание» привычных временных границ вариационной формы, которые обычно задаются темой с ее размером, отличает драматургический процесс развертывания в «39 вариациях» Валентина Саввича и характеризуется нерегулярной, неакцентной метрической пульсацией, и, как следствие – метроритмической переменностью.

Семантика темы 39 вариаций – сдержанного, скорбного, философски-повествовательного характера, а по синтаксической структуре тема напоминает тему фуги. Эту параллель закрепляет появляющийся в I вариации второй голос – противосложение. Во II вариации вновь представлен тематизм этого же противосложения, что дает основание считать его удержанным. Тем самым, слушатель с первых нот звучания произведения вовлечен в родную для В. Бибика полифоническую стихию. Художнику близки не только полифонические жанры (напомним, что его перу принадлежат фортепианный цикл «34 прелюдии и фуги», который вошел в мировую историю полифонического искусства), но, что еще более важно – именно полифоническая техника письма лежит в основе композиторского стиля Валентина Саввича.

**Экспозиция.** Первая вариация звучит в среднем регистре на *pp*, так же как и тема. Верхний голос – тема – повторяется, за исключением последнего такта, в котором добавляются, словно прорастая из тона *d*<sup>1</sup>, две ноты – *des*, *c*. Нижний голос – противосложение – представляет собой нисходящее движение по хроматической гамме от *d*<sup>1</sup> до *ges* малой октавы. Этот голос тоже «прорастает» из темы вариации, так как его первая нота появляется из последнего звука-тона *d* темы, который слигован с первой нотой противосложения. Подобный принцип вариантного тематического прорастания, который дает ощущение живого роста, в том числе и в структуре произведения, мы встречаем в творчестве русских композиторов, в частности, у Мусоргского. А в музыке композиторов второй половины XX ст. этот принцип становится универсальным: «Вариантность во всем жанрово-стилевом контексте современной культуры является неперенным атрибутом и композиторских техник, и одним из важнейших принципов тематического развития, и, наконец, – методом художественного творчества», – отмечает О. Верба [2, с. 54]. Структурное расширение за счет вариантного



метода музикального розвитку на мікроуровні ми сразу слышим на примере I вариации. Так, именно за счет тематического «прорастания» (добавления двух нот в конце вариации) размер этого такта, в отличие от основной темы, смещается с 4/4 до 6/4, а, следовательно, увеличивается на два биения. Всё перечисленное дает нам возможность предположить, что вариационная форма этого произведения строится на вариантно-полифоническом принципе варьирования.

До пятой вариации тема всё время звучит в верхнем голосе, с каждой вариацией поднимаясь на тон выше. Развитие происходит не только на звуковысотном, но и на динамическом уровне. Так, в I вариации тема начинается со звуко-тона *f* на *pp*, в IV – *h* на *f*. Расположение нот в теме остается без изменений, а интонационно в каждой вариации она звучит уже иначе. Другими словами, композитор излагает тему в виде неточной секвенции по звукам *C-dur*. Обращение композитора к секвенции как композиционному способу развития невольно наталкивает на параллель с секвенцией как жанром, каковым «*Dies irae*» является по определению.

Противосложение, изложенное вначале одногласно в виде ламентозных интоном, звучит скорбно, беззащитно. С каждой последующей вариацией противосложение фактурно обогащается, что приводит к динамическому крещендо и к первой небольшой кульминации в IV вариации. Так, I вариация изложена двухголосно, во II-й появляется третий голос (четыре биения, тон *g* в малой октаве и вслед за ним – залигованный на протяжении всей вариации звуко-тон *f*). В III и IV вариациях противосложение из мелодического положения переходит в кластерные аккорды, основу которых составляют такие интервалы, как секунда, тритоны, нона и септима.

В первых трех вариациях противосложение ритмически выписано таким образом, что каждый его звуко-тон приходится на слабую долю – четверть с точкой и восьмая, которая, в свою очередь, залигована со следующей четвертью. Такой ритм в сочетании со щемящими секундовыми интонациями создает настроение скорби и безысходности. Однако уже в четвертой, первой из кульминационных вариаций, ритм противосложения меняется, он сливается с ритмическим рисунком темы. Эта вариация звучит в аккордовом изложении на *f*, меня-



ется и темп произведения – происходит ускорение. Мерное, упругое движение четвертями напоминает шаги неизбежно приближающегося возмездия грозного Божественного Суда.

В IV вариации одновременно происходят кульминация и спад напряженного развития, с помощью выпяченного композитором *calando*. Заканчивается вариация долго одиноко звучащим, дублированным в октаву в нижнем регистре звуко-тоном *d*, который выполняет синтаксическую функцию, становясь «водоразделом» между этим и следующим вариационным блоком.

V вариация начинает новый виток развития в драматургии «39 вариаций», который приводит к первой значимой кульминации произведения в XII–XIII вариациях. В целом, можно выделить три главных кульминационных зоны этого сочинения. О первой уже было сказано выше, вторая приходится на XXIII–XXIV вариации, третья – на XXXI–XXXIV. Все они отличаются большой экспрессией, фактурной и динамической насыщенностью.

В V вариации тема проводится в среднем голосе, в своем изначальном виде от звука *f*, только в малой октаве. Благодаря этому факту тема приобретает более насыщенное, мрачное наполнение, хоть и звучит на *pp*. Это впечатление подкрепляется звучащим в нижнем голосе противосложением, которое ассоциируется с ударами колокола, напоминающими о трагической неизбежности Судного дня. Противосложение, как и прежде, приходится на слабую долю такта и изложено полутонами, но уже в восходящем движении и в виде октав в самом низком регистре. В верхнем голосе происходит развитие тематизма противосложения. За короткое время (5 тактов) диапазон звучания в верхнем голосе расширяется от звука *d*<sup>1</sup> до *g*<sup>2</sup>, что происходит в результате движения восходящими и нисходящими хроматическими пассажами. Эти короткие, рваные хроматические мотивы ассоциируются с трепетной молитвой человечества о помиловании перед лицом сурово приближающегося Страшного Суда. Вариация звучит очень объемно и внушительно, за счет регистрового охвата и использования крупной и мелкой фактуры изложения. Исходя из активного разработочного характера V–XIII вариаций, условно назовем этот раздел *первой разработочной волной*.



Начиная с VI вариации, происходит увеличение плотности звучания на единицу времени. С каждой вариацией наблюдается мнимое увеличение скорости в связи с появлением мелких длительностей в противосложении (вначале восьмые, потом триоли) и активного динамического нарастания. Хотя реальное ускорение тоже имеет место. Так, композитор дважды выписывает *ritu mosso* в VI и IX вариациях, а также *accelerando* в конце X вариации. Кульминационная XII вариация звучит уже в темпе *Allegro*.

Тема в предкульминационной зоне звучит попеременно в нижнем, среднем и верхнем голосах. Она подвергается интонационным изменениям в связи с разработочным характером раздела. Противосложение строится на общих формах движения, которые базируются (в VI–VIII вариациях) на секундовых ламентозных интонациях. Таким образом, продолжается драматургическая линия, заложенная в V вариации – тема грозного Божьего Суда звучит контрапунктом противосложению, выражающему человеческую скорбь, моление о прощении. Начиная с XI вариации происходит образная трансформация тематизма. В XII вариации композитор впервые выписывает размер – 5/8.

Вторая разработочная волна начинается с XVII вариации, которая написана в темпе *Largo*, отличается скорбным характером и пронизана щемящими интонациями. Верхний голос построен на ритмически рваных (шестнадцатая и восьмая с точкой) восходящих и нисходящих больших, малых секундах, и его звучание напоминает плач человека. Монологическому типу высказывания этого проведения темы способствует не только микроинтервалика, но и прозрачность фактуры. «Особенность микроинтервалики нерасторжимо спаяна с энергией субъективного высказывания. <...> И не случайно микроинтервалика столь естественно соединилась с жанром монолога, в особенности с такой его разновидностью, как *lamento*, плач» [5, с. 146]. Это замечание С. Савенко об авторском способе высказывания А. Шнитке очень точно характеризует и творчество Валентина Саввича.

Анализируя драматургию 39 вариаций в целом, можно выделить три разработочных волны, каждая из которых является более насыщенным и драматургически значимым звеном в развитии сочинения.



Другими словами, драматургія варіаційного розвитку строиться по принципу восходження, используя принцип *лествици*. При этом надо отметить, что внутри каждой волны есть своя кульминация, после которой происходит фактурно-динамическое диминуэндо, которое находит свое выражение и в замирании тематического развития. Каждая новая волна – выше предыдущей. Таким образом, на первый взгляд, на основе вариационного цикла В. Бибик выстраивает сонатную драматургию конфликтного типа. Её специфика заключается в том, что внутренний конфликт развивается постепенно, путем саморазвития одной темы (а не через контраст двух тем по бетховенскому образцу). С другой стороны, идея автора и его фортепианно-звуковой образ настолько масштабны и глубоки, что возникает необходимость указать на значимость симфонического метода, который композитор использовал на всем протяжении своего творчества. На наш взгляд, В. Бибик-симфонист предчувствовал тему апокалипсиса культуры в конце XX столетия и отразил её в своем видении «Dies irae» в жанре фортепианных вариаций. Композитор всю жизнь чувствовал свою ответственность за то, что происходит в мире. Он считал, что музыка может повлиять на ход истории.

**Выводы.** Обращение В. Бибика к теме «Dies irae» неслучайно. Как воплощение творческого опыта композитора, «39 Вариаций» содержат признаки позднего композиторского стиля и, следовательно, трагического мироощущения. Отсутствие единого размера, как в теме вариации, так и во всём произведении подтверждает связь темы вариаций с её культурным прообразом – средневековой секвенцией, семантика которой полностью определялась каноническим текстом, а песнопение отличалось свободным метром и нерегулярной ритмикой.

Тип драматургического мышления, представленный в сочинении В. Бибика, определяется нами как «монодрама». Автор предлагает интерпретацию библейского образа Страшного Суда с философской установкой на рефлексию духовной культуры XX ст. Композитор синтезирует разные жанровые модели (посвящение, вариации, колыбельная), обобщая их стилистику посредством сонатного принципа мышления для того, чтобы раскрыть сопричастность одной человеческой судьбы Божьему миру. Такие коннотации соединяют прошлое, насто-



ящее и будущее. Ещё раз подчеркнём, что благодаря тому, что Виктория Биби́к стала одним из основателей исполнительских традиций фортепианных произведений отца, её индивидуальный творческий стиль явился объединяющим звеном между композитором и исполнителями-интерпретаторами его произведений. В этом заключается высокая миссия деятельности самой Виктории и каждого музыканта-интерпретатора, популяризирующего творческое наследие Валентина Биби́ка.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бібік В. Довга розмова. *Музика. Київ. 2012. № 5. С. 32–37.*
2. Верба О. Вариантность: внестилевой и стилевой аспекты функционирования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 54–61.*
3. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Биби́ка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наук. праць ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 175–183.*
4. Иванова И., Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Биби́ка : монографические очерки. Харьков : [ б. и. ], 2006. 126 с.
5. Савенко С. Музыка А. Шнитке как язык современности. *Музыка. Культура. Человек : сб. ст. Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 144–152.*
6. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

### REFERENCES

1. Bibik V. (2012). *Dovga rozmova* [A long conversation]. *Muzyka* [Music] Kyiv. № 5. 32–37.
2. Verba O. (2004). *Variantnost': vnestilevoy i stilevoy aspekty funktsionirovaniya* [Variation: non-style and stylistic aspects of functioning]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats ; KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho*. [The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education: collection of scientific papers]. Kharkiv. Vyp. 13. 54–61.

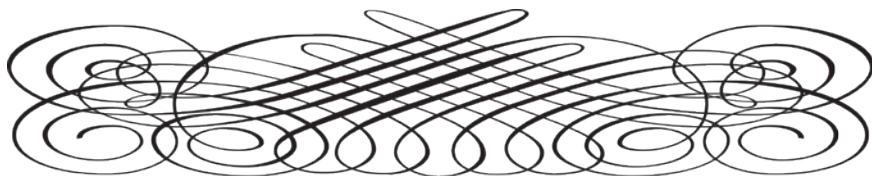


3. Verkina T. (2004). O poetike ispolnitel'skogo iskusstva: zvukovoy mir fortepiannoy muzyki Valentina Bibika [About poetics of performing arts: the sound world of piano music by Valentin Bibik]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats ; KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho [The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education: collection of scientific papers]. Kharkiv. Vyp. 13. 175–183.
4. Ivanova I., Mizitova A. (2006). Fragmenty tvorchestva Valentina Bibika. Monograficheskie ocherki [Fragments of Valentin Bibik's works. Monographic essays]. Kharkiv. 126 s.
5. Savenko S. (1991). Muzyka A. Shnitke kak yazyk sovremennosti [Music by A. Schnittke as the contemporary language]. Muzyka. Kultura. Chelovek : sb. st. [Music. Culture. Man: collection of articles]. Sverdlovsk. Vyp. 2. 144–152.
6. Shapovalova L. (2007). Refleksivnyy khudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve [Reflective Artist: Problems of Reflection in Musical Creative Work]. Kharkiv : Skorpion, 292.





## Розділ 2



### МУЗИЧНА І ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSICAL AND THEATRICAL EDUCATION

УДК: 792.071.2.028+792.071.2.027]:37.013(477)''19''

ORCID ID: 0000-0002-3049-5185

**Дорофєєва О. Ю.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

#### **Педагогічна діяльність Мар'яна Крушельницького**

##### АНОТАЦІЯ

**Дорофєєва О. Ю. Педагогічна діяльність Мар'яна Крушельницького.** ■ В статті досліджується педагогічна діяльність видатного українського театрального актора та режисера першої половини ХХ ст. Мар'яна Крушельницького, який викладав в Харківському музично-драматичному інституті, драматичній студії при «Березолі», Харківському державному театральному інституті, Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. М. Крушельницький викладав дисципліни з комплексу предметів як акторського мистецтва, так і режисури, останнє є більш важливим. З його ім'ям пов'язане започаткування в Харкові вищої режисерської освіти – відкриття режисерського факультету в Харківському театральному інституті 1947 р. В статті аналізується генезис використовуваної ним методології, її зв'язки з відомими режисерськими системами, її актуальність



в контексті тогочасних мистецьких процесів України. Важливим аспектом педагогічної діяльності М. Крушельницького є її безпосередній зв'язок зі школою Леся Курбаса.

■ **Ключові слова:** Мар'ян Крушельницький, театральна педагогіка, режисура, режисерський факультет, Харківський театральний інститут.

#### АННОТАЦІЯ

**Дорофеева О. Ю. Педагогическая деятельность Марьяна Крушельницкого.** ■ В статье исследуется педагогическая деятельность выдающегося украинского театрального актёра и режиссёра первой половины XX в. Марьяна Крушельницкого, который преподавал в Харьковском музыкально-драматическом институте, драматической студии при «Березоле», Харьковском государственном театральном институте, Киевском государственном институте театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого. М. Крушельницкий вёл дисциплины из комплекса предметов как актерского искусства, так и режиссуры, последнее является более важным. С его именем связано основание в Харькове высшего режиссёрского образования – открытие режиссёрского факультета в Харьковском театральном институте в 1947 г. В статье анализируется генезис используемой им методологии, её связи с известными режиссёрскими системами, её актуальности в контексте художественных процессов Украины того времени. Важным аспектом педагогической деятельности М. Крушельницкого является её непосредственная связь со школой Леся Курбаса.

■ **Ключові слова:** Мар'ян Крушельницький, театральна педагогіка, режисура, режисерський факультет, Харківський театральний інститут.

#### ABSTRACT

**Dorofieieva Olga. ■ Maryian Krushelnytsky's Pedagogical Activities.**

**Background, objectives, methods.** Lately, the problems of creative pedagogy gain special importance in the Ukrainian art criticism. Issues of the continuity of traditions, the transfer of artistic experience are extremely important for understanding of the laws of cultural development, in particular, the theatrical process, where analysis is complicated by the impossibility of full fixation of the object of art. The article deals with pedagogical activities of Marian Krushelnytsky, the prominent Ukrainian theatre actor and producer of the first half of the 20<sup>th</sup> century.



The *purpose of the present study* is to determine the importance of M. Krushelnytsky's pedagogical activities for the formation of professional theater director's education in Ukraine. Pedagogical activity of M. Krushelnytsky is what that is almost not covered in the Ukrainian theater studies, although his acting and directing work is deeply studied. The *system-historical* and *comparative-historical methods* have been used in the study.

**Results.** As a result of the study, it is possible to distinguish the main features of M. Krushelnytsky's directing-pedagogical system and to prove their connection with the well-known directing concepts.

M. Krushelnytsky's work at the Kharkiv Music and Drama Institute, the teaching staff of which has been replenished by many representatives of the theatre "Berezil" since 1926, should be considered as the beginning of his pedagogical activities. It is known that M. Krushelnytsky as a teacher was also involved in the work of the dramatic studio opened at the "Berezil" in 1930. In this early period of his pedagogical activities, Krushelnytsky taught disciplines pertinent to acting (in particular, it is known that at the Kharkiv Music and Drama Institute he taught the art of makeup). Such direction was conditioned by the practical creative work of M. Krushelnytsky at this time – in the 1920s he was, above all, an outstanding actor of the theatre "Berezil", one of the best comedians of this famous troupe. An important feature of M. Krushelnytsky's pedagogical activities was his close relationship with the theatre where he worked, and the direct influence of Les' Kurbas's ideas on the formation of position of the young teacher is evident.

Theater producing became the next sphere of M. Krushelnytsky's pedagogical activities. His name is related to the establishment of higher producing education in Kharkiv – opening of the theater directing department at the Kharkiv Theatre Institute in 1947. Here in 1947–1952 M. Krushelnytsky headed the Theater Producing faculty and was an artistic director of the first course which was enrolled for this faculty.

As for the education and experience in directing of M. Krushelnytsky himself, we should pay attention to his relationship with the "Berezil" tradition. M. Krushelnytsky attended the classes of the Directing Laboratory ("Rezhlab") founded by Les' Kurbas at "Berezil" in 1923, which was in fact the first professional theater producers' school in Ukraine, but he was not a member of the Laboratory.

We do not have enough information to analyze in full the teaching methods of M. Krushelnytsky, we can only guess a lot. In printed and handwritten materials



on this topic there is a lot of evidence of general nature, and many statements sodden with ideology of the Soviet art canons, common for that time. The more little evidences are available about the later period of M. Krushelnytsky's pedagogical activities, when he worked at the I. K. Karpenko-Karyi Kiyev Institute (1952–1963).

It is known that at that time the teaching of theater directors was carried out in the framework of general courses for actors and directors. At that more attention was paid to the work with actors, rather than the work aimed at mastering specific directing skills and methods. Of course, Krushelnytsky was not satisfied with this, he was more attracted by deep analytical, theoretical work with students.

M. Krushelnytsky adhered to the teaching methods used at “Rezhlab”, where much attention was paid to theoretical issues and discussions, but he could not realize these methods at the Kiev Theatre Institute. We can assume that at the Kharkov Institute, on the newly established faculty, the head of the faculty had more freedom and opportunities to influence the formation of curricula and requirements.

It is worth noting that the period of 1940s–1950s was the time when theater staging in the USSR was just forming as a specific profession with a complex of inherent features and problems. Although theater staging, of course, had already its own history, but because of strong ideological influence it only fought for its independence, seeking to prove the right to independence from a literary source.

There are materials on the basis of which it is possible to establish the subject of lectures by M. Krushelnytsky. They can be divided into blocks that already define his methodology in a certain way, a kind of structure of his staging theory: an idea of a performance, a producer's plan for the performance, image of the performance, disclosure of the action, composition of the performance and work with actors. Many of the ideas put forward by M. Krushelnytsky in his pedagogical practice may seem obvious to us today, but it was extremely important to formulate such ideas at the time of the formation of systematic education in theatre stage-directing field at the State level, to understand the categories that producers should use, and to formulate the specific terminology.

M. Krushelnytsky stressed that a producer in fact creates a new piece, which differs from the original play, because the producer acts here as an artist with his own worldview, his own characteristic temperament, his own convictions and social position. One of the central points of M. Krushelnytsky's directing-pedagogical system is the «doctrine of three planes». This doctrine was given special importance in different years of teaching both at Kharkov and at Kiev institutes.



In M. Krushelnytsky's lecture notes we see a holistic, sound theory of directing, where concepts and terms related to the theory of drama and acting, aesthetics and psychology are used. However, this theory is not absolutely unique, but relies on principles that were developed by different creators; in particular, the intersections are obvious with the «Stanislavsky system», which was considered canonical in the Soviet theatrical education of those years. This is not surprising, because it would be impossible to use a fundamentally different methodology in a State institute.

Among M. Krushelnytsky's pupils there were many famous theatrical figures, interesting creative personalities, which were formed under the influence of their teacher as deep thinkers with own aesthetic beliefs and ideals.

An important aspect of M. Krushelnytsky's pedagogical activities is its direct relationship with the aesthetics of the «Berezil» theatre. Certainly, he cannot be called a direct continuator of the artistic program of Les' Kurbas. First of all, because the flowering of producing and pedagogical activities of M. Krushelnytsky falls on the second half of the 1930s–1950s, the period when Kurbas's aesthetics was crushed. However, certain methodological foundations in both directing and pedagogical work, of course, were borrowed by M. Krushelnytsky from his outstanding teacher.

**Conclusion.** We come to the conclusion that the activities of M. Krushelnytsky played a significant role in the development of theatre education in Ukraine in the middle of the 20<sup>th</sup> century.

■ **Key words:** Marian Krushelnytsky, theatre pedagogy, theatre directing, Theater Stage Director's faculty of Kharkiv Theatre Institute.



**Постановка проблеми.** Все більшого значення останнім часом набувають в українському мистецтвознавстві проблеми творчої педагогіки. Питання спадкоємності традицій, передачі мистецького досвіду є вкрай важливими для розуміння закономірностей розвитку культури, зокрема, театрального процесу, де аналіз ускладнюється неможливістю повної фіксації об'єкту мистецтва.

Дослідження педагогічної практики видатних мистецьких діячів грає суттєву роль в обґрунтуванні поняття школи як певної єдності унікальних принципів, методів, традицій. Нам важливо підкреслити



своєрідність режисерської освіти в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, дослідивши деякі аспекти її формування в Харківському театральному інституті.

Саме педагогічна діяльність М. Крушельницького майже не висвітлена в українському театрознавстві, хоча достатньо глибоко досліджена його акторська та режисерська творчість.

**Мета даної розвідки** – визначити значення педагогічної діяльності Мар'яна Крушельницького у становленні професійної режисерської освіти в Україні.

Початком педагогічної діяльності М. Крушельницького варто вважати його роботу в Харківському музично-драматичному інституті, викладацький склад якого з 1926 р. – року переїзду «Березоля» з Києва в Харків – поповнюється багатьма представниками театру, керованого Лесем Курбасом [1, с. 263].

Відомо, що М. Крушельницький як викладач був задіяний в роботі драматичної студії, відкритої при «Березолі» 1930 р. [4, с. 395]. В цей, ранній, період педагогічної діяльності він викладає дисципліни з комплексу предметів акторського мистецтва (зокрема, відомо, що у Муздраміні він викладав грим). Така направленість обумовлювалася практичною творчою роботою М. Крушельницького в цей час – в 1920 рр. він був, перш за все, видатним актором театру «Березіль», одним з кращих коміків славетного колективу. Важливою рисою педагогічної діяльності М. Крушельницького є тісний зв'язок з театром, в якому він грав, отже, і безпосередній вплив ідей Леся Курбаса на формування позицій молодого викладача є очевидним.

Згодом галуззю педагогічної діяльності М. Крушельницького стала і режисура. З його ім'ям пов'язане започаткування в Харкові вищої режисерської освіти – відкриття режисерського факультету в Театральному інституті. Щодо освіти та досвіду в царині режисури самого М. Крушельницького маємо знову звернути увагу на зв'язок з березільською традицією. М. Крушельницький відвідував заняття Режисерської лабораторії (Режлабу), фактично, першої професійної режисерської школи в Україні, що була заснована Лесем Курбасом при «Березолі» в 1923 р., але не входив до складу лаборантів. Відомий театрознавець Н. Єрмакова вказує його прізвище в ряду тих бере-



зільців, які були постійними учасниками засідань Режлабу та «врешті віддали перевагу акторській професії» [4, с. 173].

Виховання нового режисерського покоління для Леся Курбаса було одним з основних завдань його діяльності. З Режлабу вийшло покоління режисерів, багато з яких дебютували ще в «Березолі», а згодом їх творчість визначила обличчя українського театру в 1930–1950 рр.

Робота в Режлабі включала дуже різноманітні форми, що супроводжувалися активними обговореннями. Суто навчальний період передбачав вивчення фахових дисциплін, таких як «теорія музики, матеріальне оформлення вистав (малювання), сценознавство, система (педагогічний метод), композиція вистави (драматургія), хореографія, театральна машинерія, електротехніка». Також існував і лабораторний напрям роботи, яким передбачались «наукове пророблення театральної вистави (аналіз мізансцен, звуку, руху, сценічних ефектів; дослідні постановки уривків в різних стилях, індивідуальні експерименти); розробка питань теорії театру (виробництво і фантазія)» [4, с. 176]. Поступово все йшло до створення власного проекту вистави, режисерської експлікації, її захисту та постановки. Отже, всі етапи роботи були дуже чітко визначені і добре вмотивовані. Система творчої підготовки, яка склалася в «Березолі», виявилася дуже продуктивною, вона одночасно була направлена і на розкриття індивідуальності, і на підготовку методологічно озброєного режисера. Безумовно, ті з вихованців Режлабу, які згодом займалися педагогічною діяльністю, намагалися втілити в своїй практиці подібні принципи.

Режисерська діяльність М. Крушельницького на професійній сцені розпочалася виставою «Квадратура кола» за п'єсою В. Катаєва в харківському Театрі малих форм «Веселий Пролетар» у 1928 р. Згодом він здійснив постановку комічної опери «Запорожець за Дунаєм» в щойно відкритому Харківському театрі музичної комедії. З вистави «Портрет» за п'єсою О. Афіногенова в 1935 р. розпочалася багаторічна режисерська діяльність М. Крушельницького в Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка.

В квітні 1946 р. М. Крушельницького – який на той час вже має звання Народного артиста СРСР, є відомим актором та режисером, художнім керівником Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка – при-



значено на посаду мистецького (в деяких пізніших наказах зустрічаємо – художнього) керівника Харківського державного театрального інституту [8]. Не маємо достатньо свідчень, щоб оцінити вплив М. Крушельницького на освітній процес, коли він займав цю посаду. В наказах Харківського театрального інституту 1946 р. його прізвище зустрічається тільки у складі приймальної комісії [10] та в списку членів наукової ради [11].

В 1947 р. М. Крушельницький ініціював заснування першого в Україні режисерського факультету та очолив кафедру режисури. У вересні на новостворений факультет було зараховано 11 студентів та впродовж кількох місяців зараховано ще одного, а також двом студентам акторського та театрознавчого факультету було дозволено відвідувати лекції з режисури з правом здавати іспит з цього предмету.

Про відкриття факультету та педагогічні засади свого вчителя пише Я. Резніков, режисер, один із випускників цього першого набору, який сам згодом багато років викладав в Харківському театральному інституті: «В 1947 році громадськість широко відмічала 50-річчя від дня народження свого улюбленого актора, режисера, театрального діяча. Мар'ян Михайлович був у zenіті слави. Цього ж року професор М. М. Крушельницький очолив кафедру режисури вперше створеного на Україні режисерського факультету і приступив до викладання режисури на нашому курсі. Тут виробляв він свою методику, тут він сформулював ряд теоретичних положень. Внесок Мар'яна Михайловича в Радянську науку режисури залишається нашим великим надбанням, особливо його положення про “три площини” в сценічному образі» [15].

Для того, щоб повноцінно проаналізувати методику викладання М. Крушельницького, бракує інформації, і багато про що можна тільки здогадуватись. В надрукованих чи рукописних матеріалах з цієї теми доволі багато свідчень загального характеру, багато і тверджень, заідеологізованих канонами радянського мистецтва, звичних для того часу. Трохи більше свідчень маємо щодо пізнішого періоду викладання М. Крушельницького, коли він працював в Київському інституті імені І. К. Карпенка-Карого (1952–1963). З усього цього спробуємо скласти уявлення про педагогічні принципи майстра.





Відомо, що в ті часи навчання режисерів відбувалося на спільних акторсько-режисерських курсах, і в програмі Харківського театрального інституту в розкладі екзаменаційної сесії не одразу з'явився предмет «режисура» [13]. Тобто більше приділялося уваги роботі з актором, а не роботі над оволодінням специфічними режисерськими навичками та методологією. Вочевидь, М. Крушельницького це не задовольняло, він більше тяжів до глибокої аналітичної, теоретичної роботи зі студентами. Так характеризує позицію М. Крушельницького М. Верхацький, який багато років співпрацював з ним в «Березолі», а пізніше в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого: «Крушельницький вважав неправильним і глибоко помилковим той спосіб підготовки режисерів, який існує в інституті, де студенти-режисери мають тільки дві години з режисури, а решту годин вони навчаються акторській майстерності. Він вважав, що засвоїти метод роботи з актором, безперечно, важливо для режисера, але творчість режисера не обмежується тільки цим умінням. Режисура обіймає ще великий обсяг проблем, наприклад, задум постановки, її образ, художнє і музичне оформлення, пластичне вирішення тощо... Режисура – специфічна професія, яка у наш час розвинулася і стала науковою, і тому дивно, що для пізнання і засвоєння цієї науки не відведено жодної години в навчальних програмах інституту» [2, с. 91].

З цієї цитати розуміємо, що М. Крушельницькому був близький метод навчання, запроваджений в Режлабі, коли багато уваги приділялося теоретичним питанням та обговоренням, але реалізувати це в Київському театральному інституті він не міг. Можемо припустити, що в Харківському інституті на тільки-но створеному факультеті у завідуючого кафедрою було більше свободи та можливостей впливати на формування навчальних програм і вимог. Власне, в розкладі екзаменаційної сесії першого режисерського курсу предмет «Режисура» з'являється в другому семестрі [7], а студенти другого набору, тобто 1948 р. (керівник курсу – Лесь Дубовик) вивчають його, як можемо судити з розкладу, вже навіть з першого семестру [12].

Варто зазначити, що 1940–1950 роки – це час, коли в СРСР режисура тільки формувалася як специфічна професія з комплексом власних їй рис і проблем. Хоча вона, безумовно, вже мала свою історію,



та, враховуючи сильний ідеологічний вплив, тільки виборювала свою самостійність, намагалася довести право на незалежність від літературного джерела.

Режисер Володимир Загоруйко, випускник М. Крушельницького в Київському інституті, згадує, що Мар'ян Михайлович виділяв половину часу занять на ідейно-тематичний аналіз творів. «Помічаючи в декого втому або наївний подив, що, мовляв, неже у режисури немає інших проблем, митець говорив: “Так, це важко, але виховання в собі здатності до аналітичного мислення і, коли хочете, любові до точного ідейно-тематичного визначення – це початок режисури. Оволодівши точним аналізом, ви завжди будете озброєні для подальшої роботи на репетиціях. Вас не зіб’ють. Ви завжди знатимете, до чого ви прагнете, до якої мети йдете”» [5, с. 154]. В. Загоруйко згадує, що студентам під час занять надавалася максимальна самостійність в шуканнях і рішеннях та в аналізі сценічного втілення задуму. Він наводить такі слова М. Крушельницького своїм студентам: «Я не нянька ваша. Ви-учувати вас не берусь, бо взагалі режисурі навчити не можна. Але пізнати суть цієї науки ви мусите. І я вам допоможу в цьому» [3, с. 152].

У процесі навчання Мар'ян Михайлович вважав за одну з найважливіших проблем саме розвиток самостійних творчих пошуків режисерів. Він давав студентам поради, розбирав зроблені роботи, але дуже рідко сам втручався у процес підготовки завдання. «Він вважав, що студент сам повинен знайти плани й засоби відповідно завданню. Тільки тоді студент буде рости як творча індивідуальність. Було чимало зауважень по кожній студентській роботі з боку членів кафедри, але Мар'ян Михайлович вважав, що припущені огріхи студентами-режисерами – це явище закономірне. Він підкреслював, що такі огріхи бачить давно, але чекає, що студент їх сам побачить і усвідомить (безперечно, за допомогою керівника), знаходячи інші шляхи режисерського вирішення» [2, с. 91].

Дуже цінні матеріали публікує Володимир Денисенко, відомий український кінорежисер, який був студентом М. Крушельницького у 1950 роки в Київському театральному інституті, а згодом став одним з ініціаторів відкриття тут кафедри кінорежисури. Це добірка із записів бесід та лекцій М. Крушельницького, що публікується в ско-



роченому вигляді. Багато тверджень нам сьогодні можуть здатися очевидними, але було вкрай важливо сформулювати такі ідеї в часи становлення режисерської систематичної освіти на державному рівні, усвідомити ті категорії, якими має оперувати режисур, сформувати її специфічну термінологію. Лекції М. Крушельницького поділені тут на блоки, які вже певним чином визначають його методологію, це певна структура його режисерській теорії: задум вистави, режисерський план вистави, образ вистави, розкриття дії, композиція вистави, робота з актором [3, с. 156–164].

М. Крушельницький наголошує, що режисер, по суті, продукує новий твір, який відрізняється від твору драматургічного. Бо режисер виступає тут як художник із своїм світосприйняттям, з властивим йому темпераментом, з власними переконаннями та громадською позицією.

Матеріалом театру є дія, процес, зв'язки і протиріччя між характерами, а також внутрішні протиріччя в самих характерах і, виходячи з цього, «робота режисера і актора зводиться до того, щоб розкрити дію, процес, протиріччя, розвиток дії у її послідовності, втілити думку автора засобами сцени, що й приведе глядача до певної думки та висновку» [3, с. 157].

У зв'язку з процесом зародження задуму вистави М. Крушельницький акцентує увагу на необхідності для режисера вміти, працюючи над виставою, мислити абстрактно, знаходити образні асоціації, підключаючи фантазію.

М. Крушельницький оперує поняттям «режисерський план вистави», який визначається розумінням жанру вистави, характером творчості, манерою виконання. За М. Крушельницьким, «план» – «це ставлення автора вистави (режисера, колективу акторів) до явищ і подій, що витікають з даної п'єси» [3, с. 158]. Розуміння задуму вистави виходить саме з «плану вистави» та стилю спектаклю, який залежить від темпераменту художника і його емоційного потенціалу. Визначаючи стиль, М. Крушельницький підходить до такої складової частини плану, як форма вистави.

Говорячи про образ вистави, М. Крушельницький відстоює існування образної мови театру, доводить це, аргументує свою позицію



в такій формі, що стає зрозумілим дискусійність цього твердження для того часу, що нам сьогодні здається абсурдним. Він наголошує, що образні засоби літератури та театру – це за своєю природою різні речі. «Образні засоби сценічної мови – це мізансцена, підтекст, ритм, перебільшення (гіпербола), паралельність дії, асоціативний жест, асоціативний грим тощо. Є і сценічна метафора, і сценічна іронія, і сценічна алегорія [3, с. 159].

М. Крушельницький висуває таку тезу, що в правильно побудованій виставі основне вирішення образу зосереджується в її кульмінації. «За всіма моїми спостереженнями я прийшов до висновку, що при ідеальній побудові п'єси за законами архітектоніки образ вистави локалізується у кульмінаційній сцені. Під час найвищого напруження конфлікту найтісніше сплітаються ідейно-тематичні вузли, і саме тут найбільш чітко проявляється основна думка – в ім'я чого йде боротьба. І саме тут режисер повинен знайти найбільш чітке образне вирішення, тобто генеральну мізансцену вистави» [3, с. 159].

В лекціях, опублікованих В. Денисенком, знаходимо і «вчення про три площини», згадуване Я. Резніком. Отже, зрозуміло, що ця ідея є одним з центральних пунктів режисерсько-педагогічної системи М. Крушельницького, йому наділялося особливе значення в різні роки викладання і в харківському, і в київському інститутах. «Режисер, шукаючи образний засіб вирішення спектаклю, мусить перевіряти його в трьох площинах, пов'язаних між собою: ідейній, психологічній, побутовій. Без цього критерію буйна фантазія може занести вирішення вистави вбік від магістралі концепції» [3, с. 159].

Трохи інакше і повніше коментує «вчення про три площини» Лесь Танюк, який навчався на курсі М. Крушельницького в Київському театральному інституті в 1958–1964 рр.: «Художню цінність кожного сценічного явища Крушельницький учив перевіряти у трьох площинах: сюжетно-побутовій; тематично-психологічній; ідейно-образній». Л. Танюк досить детально роз'яснює кожний пункт, наведемо найважливіші тези: «Сюжетно-побутова площина – це комплекс реальних речей, явищ, факторів <...> критерій сюжетно-побутової площини – правдоподібність <...>. Тематично-психологічна площина вбирає в себе комплекс питань, об'єднаних навколо теми <...>».



Ця площина визначає підтекст дії. Саме сюди долучається те, що Станіславський визначив поняттям “дійового аналізу”». Про останню «площину» Л. Танюк зазначає, що вона «стає у Крушельницького мірилом попереднього відчуття образної цілісності вистави, її мистецької єдності» [16, с. 299–300].

Щодо композиції вистави, М. Крушельницький вчив студентів вмінню розбити п’єсу на тематичні куски, що визначаються не сюжетними подіями, а темою та ідеєю вистави, і так накреслити свою «підтекстову пунктуацію, залежну від концепції» [3, с. 161].

Останнім етапом в оволодінні режисерською наукою є робота з актором, до неї варто приступати тільки тоді, коли режисер вже уявив свій задум. Найголовніше завдання режисера в роботі з актором – «нафантазувати матеріал, щоб актор збудив власну фантазію, щоб він емоційно відчув образ» [3, с. 163].

В конспектах лекцій М. Крушельницького знаходимо цілісну, обґрунтовану теорію режисури, де використані поняття і терміни з теорії драми та акторської майстерності, естетики та психології. Однак ця теорія не є абсолютно унікальною, а спирається на принципи, що розроблялися різними митцями, зокрема, очевидними є перетини з «системою Станіславського», що в радянській театральній освіті тих років вважалася канонічною. Це і не дивно, бо викладати в державному інституті за принципово інакшою методологією було б неможливо. Однак деякі, менш традиційні, погляди М. Крушельницький, як свідчить Л. Танюк, дозволяв собі проявляти в неофіційних бесідах: «Крушельницький до “системи Станіславського” ставився з розумінням, проте був далекий від її обожнювання. <...> А найдраматичніше сприймав він те, що в українському театральному інституті не вивчають Леся Курбаса, не читають режисури й майстерності актора європейських зразків.

Крушельницький вважав усі системи гідними вивчення, зокрема – радив бодай іноді звертатися до театрів Сходу, Японії та Китаю, до театального досвіду Латинської Америки, Африки [16, с. 292].

Частиною педагогічних принципів М. Крушельницького можна вважати ті організаційні зміни, які він намагався впроваджувати. Ми-тець мріяв, зокрема, «про навчальну лабораторію для студентів-режисерів, яка повинна мати різноманітні посібники – найкращі зразки



макетів художнього оформлення спектаклів театру, альбоми з історії створення найзначніших радянських вистав, оформлення костюма, бутафорії, реквізиту, діапозитивів окремих постановок з максимумом фото з мізансцен, звукозаписи вистав тощо. <...> Сцена навчального театру повинна бути найразковішою і обладнана найдосконалішою апаратурою, щоб студент-режисер зміг навчитися розв'язувати творче завдання за програмою» [2, с. 92]. Безумовно, більшість таких ініціатив залишалися мріями, бо стикалася з комплексом організаційних та фінансових проблем.

Ще на одну проблему звертав увагу М. Крушельницький – на режисерську практику студентів у професійному театрі. «Мар'ян Михайлович мріяв про можливість повного навантаження в навчальному чи в професійному театрі студентів-режисерів протягом двох-трьох років навчання і завершення цієї практики двома виставами, самостійно поставленою студентами переддипломною роботою. Навчальну практику, яка була при ньому в інституті, він вважав недостатньою для підготовки молодих режисерів» [2, с. 91]. В цьому твердженні дає про себе знати практика роботи в «Березолі», яку він спостерігав. Зазвичай передбачалося, що режисер-початківець під керівництвом Леся Курбаса паралельно і навчається, і вже готується до постановки вистави в театрі, тобто має дуже тісний зв'язок зі сценічною практикою.

М. Крушельницький, як ми можемо зрозуміти, вимагав від своїх студентів в Харківському театральному інституті постановки дипломної вистави на сцені театру. Відомо, що вистава «Лимерівна» з'явилася на сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка в червні 1952 р. саме як дипломна робота В. Крайниченка. Після цього молодий режисер влився в колектив шевченківців, де працював до самої смерті; своєю діяльністю він визначив певний етап в творчому шляху театру 1950 – початку 1960 рр. З наказів бачимо, що В. Зуєвський ставив дипломну виставу в Миколаївському ТЮГу [14]. Не маємо свідчень, щоб переконатися, чи всі випускники виконували цю вимогу.

Під час викладання в Київському театральному інституті М. Крушельницький, як тільки міг, користувався своєю посадою керівника Київським театром імені І. Франка, щоб залучати студентів до роботи в театрі, але постійно відчував, що цього недостатньо.



В Харківському театральному інституті М. Крушельницький займав посаду викладача до січня 1952 р. Він звільнився у зв'язку з переїздом в Київ, залишивши невідпрацьовані години для консультацій та прийому випускних іспитів свого курсу. У червні 1952 р. інститут закінчили семеро режисерів з того першого набору: Валентин Зувський, Володимир Крайниченко, Федір Портнов, Яків Резніков, Яків Соловейчик, Олександр Утеганов, Костянтин Цимбал [9].

В 1952–1963 рр. М. Крушельницький викладав у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, де випустив два курси: режисерський у 1958 р. та акторсько-режисерський у 1963 р. Серед його випускників – режисери Борис Головатюк, Анатолій Горчинський, Володимир Денисенко, Володимир Загоруйко, Іван Казнадій, Сергій Омельчук, Лесь Танюк, Маргарита Терещенко; актори Владислав Кобжицький, Юрій Крітенко, Ольга Кучерівська, Лідія Кушкова, О. Омельчук, Тамара Полторжницька, Ірина Самійленко, Володимир Шевченко [6].

Серед вихованців М. Крушельницького багато відомих театральних діячів, цікавих творчих особистостей, які сформувалися під впливом свого вчителя як глибокі митці-мислителі зі своїми естетичними переконаннями та ідеалами.

**Підсумовуючи**, повернемося до зв'язку педагогічної діяльності М. Крушельницького з березільською школою. Безумовно, прямим продовжувачем мистецької програми Леся Курбаса його не можна назвати. Перш за все, тому, що розквіт режисерської та педагогічної діяльності М. Крушельницького припадає на другу половину 1930–1950 рр., період, коли естетику Курбаса було розгромлено. Втім, певні методологічні засади і в режисурі, і в педагогічній справі, безумовно, були перейняті М. Крушельницьким від видатного вчителя. Підтвердженням цього, окрім вже наведених аргументів, може послугувати і думка М. Верхацького: «Багаторічна робота Мар'яна Михайловича як актора в театрі під керівництвом О. С. Курбаса, спостереження процесу виховання молодих акторів і режисерів у колишньому театрі “Березіль”, власні роздуми і спроби в галузі педагогіки, а особливо, талановитість Крушельницького, починаючи з 30-х років, були запорукою його успішної педагогічної діяльності» [2, с. 89].



**В результаті** дослідження вдалося встановити основні принципи режисерсько-педагогічної системи М. Крушельницького та довести їх зв'язок з відомими режисерськими концепціями. Ми доходимо **висновку**, що діяльність М. Крушельницького відіграла значну роль в розвитку театральної освіти України в середині ХХ ст.

В дослідженні розглянуто один з важливих аспектів становлення харківської режисерської школи – заснування режисерського факультету в Харківському державному театральному інституті. В статті достатньо повно, виходячи з матеріалів, які є доступними, висвітлено педагогічну діяльність М. Крушельницького та його внесок в формування режисерської науки і освіти. Однак, це дослідження відкриває **перспективи подальшої роботи** над темою, перш за все, в напрямі розкриття проблем режисерської освіти в Харкові в наступні періоди.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ботунова Г. Я. Сторінки історії театральної освіти Харкова. *Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. 2007. С. 277–283.*
2. Верхацький М. П. Мар'ян Крушельницький – педагог. *Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. Київ : Мистецтво, 1969. С. 89–92.*
3. Денисенко В. Т. Мар'ян Крушельницький про науку режисури. *Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. Київ : Мистецтво, 1969. С. 156–164.*
4. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
5. Загоруйко В. В. Вчитись – означало боротись. *Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. Київ : Мистецтво, 1969. С. 152–155.*
6. Книга списків особового складу студентів Київського державного музично-драматичного інституту імені М. Лисенка / Передруковано провідним фахівцем відділу кадрів І. Б. Колесник. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 304 с.
7. Наказ № 54 Харківського Державного Театрального Інституту 29/IV48 року. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
8. Наказ № 100 Харківського Державного Театрального Інституту від 22. IV. 1946 р. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.





9. Наказ № 122 по Харківському Державному Театральному Інституту від 30 червня 1952 року. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

10. Наказ № 135 Харківського Державного Театрального Інституту від 28/VI 1946 р. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

11. Наказ № 137 Харківського Державного Театрального Інституту від 28. VI. 1946 р. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

12. Наказ № 189 по Харківському Державному Театральному Інституту від 8 грудня 1948 року. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

13. Наказ № 192 Харківського Державного Театрального Інституту від 9 грудня 1947 року. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

14. Приказ № 19 по Харьковскому Государственному театральному институту от 9.II.1952 г. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

15. Резніков Я. Л. Мій учитель – Мар'ян Михайлович Крушельницький [Рукопис]. Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, Фонд М. Крушельницького, неописаний документ.

16. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький. Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 360 с.

## REFERENCES

1. Botunova G. Ya. (2007). Storinky istorii' teatral'noi' osvity Kharkova [Pages of the history of the theatrical education of Kharkov]. Kharkivs'kyj derzhavnyj universytet mystectv imeni I. P. Kotljarevs'kogo. Kharkiv: Kharkiv. derzh. un-t mystectv imeni I. P. Kotljarevs'kogo. 277–283.

2. Verhac'kyj M. P. (1969). Mar'jan Krushel'nyc'kyj – pedagog [Maryian Krushelnytsky as a teacher]. Mar'jan Krushel'nyc'kyj Spogady. Statti. Kyiv : Mystectvo. 89–92.

3. Denysenko V. T. (1969). Mar'jan Krushel'nyc'kyj pro nauku rezhysury [Maryian Krushelnytsky about the science of the directing]. Mar'jan Krushel'nyts'kyj. Spogady. Statti. Kyiv : Mystectvo. 156–164.

4. Yermakova N. P. (2012). Berezil's'ka kul'tura: Istorija, dosvid [Berezhil culture: history, experience]. Instytut problem suchasnogo mystectva Nacional'noi' akademii' mystectv Ukrai'ny. Kyiv : Feniks. 512.

5. Zagorujko V. V. (1969). Vchytys' – oznachalo borotys' [To learn – meant to fight]. Mar'jan Krushel'nyc'kyj. Spogady. Statti. Kyiv : Mystectvo. 152–155.



6. Knyga spyskiv osobovogo skladu studentiv Kyi'vs'kogo derzhavnogo muzychno dramatychnogo instytutu imeni M. Lysenka [Book lists the personnel of students of the Kyiv State Music and Drama Institute named after M. Lysenko] / Peredrukovano providnym fahivcem viddilu kadriv I. B. Kolesnyk. Kyi'vs'kyj nacional'nyj universytet teatru, kino i telebachennja imeni I. K. Karpenka-Karogo. 304.

7. Nakaz № 54 Kharkivs'kogo Derzhavnogo Teatral'nogo Instytutu 29/IV48 roku [The 54 order of the Kharkov State Theatrical Institute 29/IV – 48]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

8. Nakaz № 100 Kharkivs'kogo Derzhavnogo Teatral'nogo Instytutu vid 22. IV. 1946 r. [The 100 order of the Kharkov State Theatrical Institute of 22. IV. 1946]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

9. Nakaz № 122 po Kharkivs'komu Derzhavnomu Teatral'nomu Instytutu vid 30 chervnja 1952 roku [The 122 order of the Kharkov State Theatrical Institute of 30 June 1952]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

10. Nakaz № 135 Kharkivs'kogo Derzhavnogo Teatral'nogo Instytutu vid 28/VI 1946 r. [The 135 order of the Kharkov State Theatrical Institute of 28/VI 1946]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

11. Nakaz № 137 Kharkivs'kogo Derzhavnogo Teatral'nogo Instytutu vid 28. VI. 1946 r. [The 137 order of the Kharkov State theatrical institute of 28. VI. 1946]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

12. Nakaz № 189 po Kharkivs'komu Derzhavnomu Teatral'nomu Instytutu vid 8 grudnja 1948 roku. [The 189 order of the Kharkov State Theatrical Institute December 8th 1948]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

13. Nakaz № 192 Kharkivs'kogo Derzhavnogo Teatral'nogo Instytutu vid 9 grudnja 1947 roku. [The 192 order of the Kharkov State theatrical institute of December 9th 1947]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

14. Prykaz № 19 po Har'kovskomu Gosudarstvennomu teatral'nomu instytutu ot 9.II.1952 g. [The 19 order of the Kharkov State Theatrical Institute of 9.II.1952]. Arhiv HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo.

15. Rjeznikov Ja. L. Mij uchytel' – Mar'jan Myhajlovych Krushel'nyč'kyj [My teacher Marian Krushelnytskyi] [Rukopys]. Muzej Kharkivs'kogo teatru im. T. G. Shevchenka, Fond M. Krushel'nyč'kogo, neopysanyj dokument.

16. Tanjuk L. S. (2007). Mar'jan Krushel'nyč'kyj. Shkola obraznogo perevitlennja, zapovidana Lesem Kurbasom. Kyyiv : Lybid', 360.



УДК: 792.03.027(477.54-25) “1925/1935”

ORCID ID: 0000-0002-8474-2655

**Губрій Н. В.**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. Карпенка-Карого

## **На шляхах режисерського становлення: Михайло Верхацький і харківська театральна школа (1925–1935)**

### АНОТАЦІЯ

**Губрій Н. В. ■ На шляхах режисерського становлення: Михайло Верхацький і харківська театральна школа (1925–1935).** ■ Стаття є спробою розглянути процес професійного становлення відомого режисера, педагога, історика і теоретика театру М. Верхацького у Харківському музично-драматичному інституті (1925–1933), у театрі «Березіль» (1929–1933), у Харківському музично-театральному технікумі (1933–1935). При цьому акцентуються особливості навчально-виховного процесу Харківського музично-драматичного інституту другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років, зокрема, вплив Леся Курбаса і його учнів на формування театральної освіти у Харкові. Охарактеризовано ключові моменти діяльності митця під час навчання в інституті та праці у «Березолі», які суттєво вплинули на формування його мистецького світогляду. Поіменно встановлено однокрупників М. Верхацького, склад виконавців та репертуар навчального театру «Молодар». Виявлено факт режисерської праці М. Верхацького у театрі «Веселий пролетар» і у Харківському ТЮГу, що є характерною рисою березільської школи.

■ **Ключові слова:** Михайло Верхацький, Харківський музично-драматичний інститут, театр «Березіль», Харківський музично-театральний технікум.

### АННОТАЦІЯ

**Губрій Н. В. ■ На путях режисерського становлення: Михаил Верхацкий и харьковская театральная школа (1925–1935).** ■ Стаття являється попиткою рассмотреть процесс профессионального становления из-



вестного режиссера, педагога, историка и теоретика театра М. Верхацкого в Харьковском музыкально-драматическом институте (1925–1933), в театре «Березиль» (1929–1933), в Харьковском музыкально-театральном техникуме (1933–1935). При этом акцентируются особенности учебно-воспитательного процесса Харьковского музыкально-драматического института второй половины 1920-х – первой половины 1930-х годов, в частности, влияние Леся Курбаса и его учеников на формирование театрального образования в Харькове. Охарактеризованы ключевые моменты деятельности М. Верхацкого во время учебы в институте и работы в «Березоле», которые существенно повлияли на формирование его художественного мировоззрения. Установлены имена одноклассников М. Верхацкого, состав исполнителей и репертуар учебного театра «Молодар». Выявлен факт режиссерской работы М. Верхацкого в театре «Веселый пролетарий» и в Харьковском ГЮЗе, что является характерной чертой березильской школы.

■ **Ключевые слова:** Михаил Верхацкий, Харьковский музыкально-драматический институт, театр «Березиль», Харьковский музыкально-театральный техникум.

#### ABSTRACT

**Hubriy Natalya ■ At the ways of becoming a stage director : Mykhaylo Verhatsky and the theatrical school of Kharkiv (1925–1935).**

**Objects and novelty of the article.** This article is the attempt for the first time to explore the features and the stages of professional evolution of famous director, teacher and theater critic M. Verkhatsky in the Kharkov period: in the Kharkiv Music and Drama Institute in 1925–1933, “Berezil” theatre (1929–1933) and Kharkiv Music and Theater College (1933–1935). At the same time, the features of educational process in Kharkiv Music and Drama Institute of the second half of the 1920-s and the first half of the 1930-s are focused here, in particular, the influence of Les` Kurbas and his students on the formation of theatre education in Kharkiv.

**Research methodology** based on historical and comparing methods, which allow to research features of M. Verkhatsky` artistic formation in Kharkiv period of his life (1925–1935).

**Topicality of the research.** Mikhail Verkhatsky is one of the prominent figures in the history of the Ukrainian theater of the twentieth century: a director, historian and theoretician of the theater, a theater teacher. However, the



Kharkiv period of his studies and creativity (1925–1935) remains completely unexplored. Although, during this time, the artist studied at the Kharkiv Music and Drama Institute (1925–1930, 1930–1933) worked and perfected in the theater “Berezil” (1929–1933), was artistic director of the Kharkov theater of young spectator (1932–1933), taught and headed the Kharkiv Music and Theater College (1933–1935). Consequently, the relevance of the study is due to the need to reveal and characterize the main areas of creative and pedagogical activity of M. Verkhatsky in the Kharkiv period, which was decisive in the choice of further professional guidelines.

**Results.** During his studies at the institute, M. Verkhatsky studied the following disciplines: directing, actor education, actor’s art, biomechanics, mimodrama, revruh, dance, voice, make-up, stage design, psychophysiology, drama, the history of the theater, the history of arts, artistic reading, listening to music, German language, phonetics, specialty hygiene, political economy, historical materialism.

The theater “Berezil”, which moved to Kharkiv in 1926, participated in many pedagogical work ; G. Ignatovich (Dean in 1929–1934), B. Tyagnon, V. Meller, V. Vasilko, L. Gakkebusch, L. Dubovik, D. Vlasyuk, M. Krushelnytsky and others made a special contribution to the development of the Musical and Drama Institute.

M. Verkhatsky enjoys performances of “Berezil”; at the same time, the up-bringing of his artistic taste begins, his ideas about the tasks of theatrical art, which will help him later to become a member of the theater, takes forme. In the theater “Berezil” the artist studied with B. Balaban, V. Voronov, L. Dubovik and V. Sklyarenko.

Among the innovations in the institute is the O. Biletsky’s seminar on the history of theater and the practical lessons with L. Kurbas. We also learn about the creation of a research laboratory, the functions of which were implemented in four sections: the study of the viewer (Prof. Chuchmaryov), the socialist education (Svetich), the artistic collective reading (D. Grudyna), as well as the section which was called “Philosophy, sociologics” (Kruchinin).

Obviously, the opportunity to be a participant in the dramatic process of “Berezil”, to communicate with talented artists, and especially with Kurbas, could not but affect to the personality of M. Verkhatsky and his subsequent destiny. With regard to training, there was almost no time for him, and this fact could not be ignored by his teachers as evidenced by one of the protocols of the institute. However, the interest of the artist in pedagogy involves attempts to move forward



in this sense, and it is for this purpose that, apparently, M. Verhatsky after graduating from the Institute in 1930, continued his studies and entered the postgraduate study at the Kharkiv Music and Drama Institute (1930–1933).

M. Verkhats'kyi did not limit himself to pedagogical work, and in the theater season of 1932–1933 he headed the Kharkiv Theater of Young spectators, and at the same time he worked as a director of the “Merry Proletarian” Theater – the fact that is the characteristic feature of the “Berezil” school. As both the “Merry Proletarian” and the Kharkiv Theater of Young spectators are essentially the product of the “Berezil”, it is not surprising that such a person as M. Verhatsky continues creative work in these theaters.

After the arrest of Kurbas, according to M. Verkhatsky, he left the theater “Berezil” on his own accord, but continued to teach at the Theater Technical School, and stayed in Kharkiv until 1935, when he was appointed artistic director of the Dnipropetrovsk Mobile Theater of the Ukrainian drama, where he worked within one year.

**Conclusions.** Kharkiv Music and Drama Institute and Kharkiv period of “Berezil” have had large influence on the evolution of M. Verkhatsky – a stage director and a teacher. Moreover, his Kharkiv period become determinative for choice of his professional and artistic markers, which he was faithful for all life. Improvement pedagogical talent M. Verkhatsky takes place outside of Ukraine. He had to live in Uzbekistan in 1936–1952. The fact that M. Verkhatsky was one of initiators of creating Tashkent Theater Institute, and became its firstrector, speaks for itself.

Researching of the professional evolution M. Verkhatsky in Kharkiv Music and Drama Institute, “Berezil” theatre and other theater and educational institutions of Kharkov in the period between second half of the 1920’s and the first half of the 1930’s is of great significance for historians of the Ukrainian theater as a whole, including researchers of Ukrainian theater education.

**Key words:** Mykhaylo Verhatsky, Kharkiv Music and Drama Institute, “Berezil” Theater, Kharkiv Music and Theater College.



**Постановка проблеми:** Михайло Верхацький – одна з видатних постатей в історії українського театру ХХ століття: режисер, історик і теоретик театру, театральний педагог. Однак харківський період його навчання і творчості (1925–1935) залишається цілком недослі-



дженням, хоча упродовж цього часу митець навчався у Харківському музично-драматичному інституті (1925–1930, 1930–1933), працював та вдосконалювався у театрі «Березіль» (1929–1933), був художнім керівником Харківського театру юного глядача (1932–1933), очолював Харківський музично-театральний технікум та викладав (1933–1935). Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю розкрити та охарактеризувати основні напрямки творчої та педагогічної діяльності М. Верхацького у харківський період, який був визначальним у виборі подальших професійних орієнтирів.

**Останні дослідження та публікації.** Довгий час творча діяльність М. Верхацького спеціально не досліджувалась. Лише 2002 р. його учні видали книжку «Михайло Верхацький. 100» [12], де зібрані статті, присвячені діяльності театру «Березіль» та творчості Леся Курбаса, листування з В. Чистяковою, В. Васильком, а також спогади Ю. Богдашевського, В. Кісіна, М. Мерзлікіна, М. Мартона, В. Басенка та інших про вчителя. У 2010 р. було надруковано статтю Василя Вітра «Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект» [5], в якій вперше розглядаються його педагогічні принципи.

**Мета статті** – охарактеризувати етапи професійного становлення М. Верхацького у Харківському музично-драматичному інституті (1925–1933), у театрі «Березіль» (1929–1933), у Харківському музично-театральному технікумі (1933–1935).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Михайло Верхацький – режисер, історик і теоретик театру, театральний педагог, чие творче становлення важко уявити поза театральним простором Харкова другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років. Учень відомого березільця Ю. Богдашевський писав: «Михайло Полієвкович любив Харків, знав його, як ніхто і, мабуть, недаремно подейкували друзі, що юнак міг напам'ять назвати мало не всі номери телефонів цього столичного міста. Але Харків для молодого березільця уособлювався в трьох іпостасях: Микола Хвильовий, Микола Кулішта, звичайно ж, Лесь Курбас» [1, с. 179].

1925 р. М. Верхацький вступає до Харківського музично-драматичного інституту. Навчальний заклад був заснований у 1923 р. на базі Музичного інституту. За словами театрознавця Г. Ботунової, до фа-



культету сценічних мистецтв входили драматичний, хореографічний та кінематографічний відділи [2]. В інституті працювали видатні діячі театрального мистецтва І. Мар'яненко, І. Туркельтауб, І. Юхименко, Й. Шевченко, М. Карлаш, Б. Лезін, О. Менес та інші. Якщо звернутись до спогадів колишнього студента, згодом – відомого театрального педагога В. Галицького, то він згадував: «Муздрамин помещался тогда на улице Свердлова и представлял собой не очень органичное соединение консерватории с театральным институтом. <...> Неширокая деревянная лестница вела на второй этаж, там располагались “театралы”. Первый этаж занимали консерваторцы, а в подвале находился студенческий буфет, где бутерброды с повидлом и салат “оливье” из картошки были верхом роскоши» [6, с. 172].

Діяльність «спеціальної комісії» (у складі ректора Д. Грудини, проректора Я. Розентштейна, керуючого музичними класами С. Дрімцова та представників діючого профкому), основним завданням якої було виявити та проаналізувати стан підготовки студентів, свідчить про високу вимогливість. Комісія розподілила студентів на вісім категорій. Найперше, йшлося про тих, хто підлягав виключенню з інституту. Другу групу склали студенти, яким запропоновано змінити фах. Окремих осіб знову зарахували на перший курс. Ще була група, яку зарахували на другий курс з умовою «погасити академічну заборгованість деяких студентів», а інших перевели на другий курс «сказати б безумовно». Те саме стосується студентів сьомої та восьмої категорій, яких зараховували на третій курс, умовно або безумовно. Познайомитись з цією інформацією дозволяє знайдений «Протокол Харківського музично-драматичного інституту від 9 липня 1926 року» [15, с. 2–3]. На жаль, ця інформація не дозволяє зрозуміти, до якого саме факультету належав той чи інший студент.

Що стосується студента М. Верхацького, то його зарахували на другий курс умовно. За допомогою архівних матеріалів нам вдалося поіменно встановити другокурсників, які навчалися поряд з ним – С. Верхацький, К. Познанська, Д. Петров, І. Падалко, І. Гуфельд, О. Козицька, С. Макаrenchенко, О. Риманів, Г. Завгородній, В. Богданович, О. Брижаха, З. Заграничний, Д. Клебанов, С. Файнтух, А. Білокопитів, Беккер, Ватрах, Г. Гельфандбейн, Б. Геккер, Л. Житомирський,





Лейбова, І. Мацегора, Острін, Г. Петрова, А. Синельників, В. Шехтер, В. Алешін, М. Веселов, Г. Грюнфельд, Г. Давидів, К. Добровольська, О. Димніч, В. Забайкалова, К. Коваленко, Я. Ліщанський, Г. Гармаш, Ю. Мейтус, Д. Житомирський, Т. Шутенко, Г. Сластіонов, Бродська, Бикасів, Бем, Ваневська, Веронель, Гутман, Л. Гуревич, Генесіна, Є. Гінзбург, Говорчук, Гільман, Дикий, Зеленська, М. Звягінцев, Л. Куриленко, Р. Коган, Качер, Кореняк, Кулисич, Королькова, Коробкіна, Левенберг, Лікстанова, Мурісон, Мексіна, Нахмансон, Назарова, Нис, Оробченко, Піскарева, Перлін, Поляков, Райкін, Рагозіна, Радченко, Рожавська, Ривкінд, Сімонова, Седих, Фрейман, К. Філіпова, Хесіна, Н. Цапосник, Шмерлінг.

Очевидно, що у цьому списку мова йде про рідного брата М. Верхацького, актора Сергія Верхацького; художника Івана Падалка; відомого хорового диригента Олександра Брижаху (репресований 1938 р.); знаного композитора і викладача консерваторії Дмитра Клебанова, композитора Соломона Файнтуха; письменника, критика та есеїста Григорія Гельфандбейна, який багато років керував літературною студією ХТЗ; славетного композитора Юлія Мейтуса; московського музикознавця Данієля Житомирського; композитора Таїсію Шутенко [15, с. 4–13].

Збережений в архівах диплом М. Верхацького свідчить про те, що він вивчав такі дисципліни: режисуру, систему виховання актора, мистецтво актора, біомеханіку, мімодраму, реврух, танок, постановку голосу, грим, оформлення сцени, психофізіологію, драматургію, історію театру, історію мистецтв, художнє читання, слухання музики, німецьку мову, фонетику, спеціальну гігієну, політекономію, історичний матеріалізм [9].

Привертає увагу той факт, що у засіданнях всіх кафедр брали участь і студенти, тим самим активно впливаючи на навчальний процес інституту. Власне, про це свідчить ще один архівний документ: «Засідання сценарно-режисерської предметової комісії ХМДІ від 30.11.1926 року» [16, с. 38–39]. Серед учасників ми бачимо викладачів: С. Бондарчука, І. Юхименка, М. Вороного, Й. Шевченка, Б. Лезін, Кірова, Лачинова, а також і студентів – М. Верхацького, Підгорного, Крупко, Касилевича, Семенуку, І. Гуфельд, П. Могили, Макара-



ченка. Головував на цьому засіданні С. Бондарчук, а секретарем був М. Верхацький, який, крім усього, вимагав від імені інших студентів зменшення лекцій «Біомеханіки» і збільшення «Мистецтва актора». Ця тема безперечно потребує подальшого розгляду [там само].

Згадуваний вище С. Бондарчук, відомий діяч «Березолу», починає працювати тому, що 1926 р. театр «Березіль» переїхав до Харкова; багато березильців беруть участь у мистецькому житті міста, і, безперечно, у театральній-педагогічній роботі. Це, зокрема, Г. Ігнатюк (декан у 1929–1934 рр.), Б. Тягно, В. Меллер, В. Василько, Л. Гаккебуш, Л. Дубовик, Д. Власюк, М. Крушельницький.

Безперечно, варто було б очікувати щеплення ними березильських принципів студентам. І передусім, не можна оминати проблему «перетворення». Недаремно, той же В. Галицький, який не належав до цієї школи, писав: «Особенно волновала нас проблема “перетворення” как метода режиссерской работы. Наши педагоги объясняли это каждый по-своему, от чего суть дела не очень-то прояснялась» [6, с. 183].

Що стосується творчої долі М. Верхацького як молодого митця, то слід згадати, що у 1928–1929 рр. він працював режисером Харківського робітничого театру «Нова культура» [9]. Що до початку роботи студента М. Верхацького в театрі «Березіль», то з цього приводу існують різночитання, але сам митець вважав, що його трудова співпраця з театром розпочалася 1926 р. [4, с. 108], хоча в офіційних документах зазначено 1929 р. [9]. Радше за все, в цей час (1926–1929) М. Верхацький захоплюється виставами «Березоля»; тоді ж відбувається виховання художнього смаку початківця, формуються його уявлення про завдання театрального мистецтва, що згодом і допоможе йому стати співробітником театру.

У режистабі театру «Березіль» митець навчався разом із Б. Балабаном, В. Вороновим, Л. Дубовиком та В. Скляренком. Саме в цьому осередку він став, за словами Р. Черкашина, «довіреною людиною, неофіційним особистим секретарем Леся Курбаса» [19, с. 41].

Між тим, М. Верхацький залишався студентом інституту, який зазнав певних змін 1928 р. До навчального плану потрапили нові дисципліни, було оновлено педагогічний склад. Серед нових дисциплін – історія літератури (Габель), театральна етнографія (О. Білецький),



оформлення сцени (Магнер), ритміка, пластика, танок (Купферова), художнє читання для вокалістів та система виховання актора (Д. Грудина). Крім того, на факультеті почали викладати Я. Бортник (режисура), О. Загаров (система виховання актора), Альтшулер (оперовий клас), Нікольська (історія мистецтв) [17, с. 2].

Серед дуже важливих ініціатив керівництва інституту було відгалуження акторського відділу від режисерського. Цим питанням мав опікуватися Г. Ігнатович, якому доручили детально розробити навчальний план для акторів (час навчання – чотири роки) [там само]. Але Г. Ігнатович цього не зробив. Питання: чому? Про це ми довідуємось із статті ректора інституту Д. Грудина: «Совсем недавно нам пришлось познакомиться с “трудами” профессора Игнатовича, режисера и актера “Березиля” и одного из соратников Курбаса, работавшего сначала в Киевском, а потом в Харьковском музыкально-театральном институте. Этот, с позволения сказать, профессор насаждал весьма любопытную “систему актера” по Курбасу» [8, с. 33]. Як ми бачимо, Г. Ігнатович не міг подати цю роботу.

Серед інших нововведень вартий уваги семінар О. Білецького з історії театру і практичні заняття з Лесем Курбасом. Ми дізнаємося і про створення науково-дослідної лабораторії, функції якої реалізували чотири секції: дослідження глядача (проф. Чучмарьов), соціалістичного виховання (Світич), художнього колективного читання (Д. Грудина), а також секція, яку називали «філософсько-соціологічною» (Кручинін).

Упродовж двох останніх років навчання в інституті М. Верхацький працював у театрі «Березиль», про що згодом згадував: «Мені довелося протягом багатьох років (1926–1934) спостерігати, як Курбас створював вистави, чути (майже щоденно) його думки, виконувати як режисерові-лаборанту його доручення, часом секретарювати в режисерському штабі, вести практичні заняття у студії під керівництвом Олександра Степановича, бути присутнім при копіткій роботі Курбаса з режисерами театру над їхніми виставами, працювати над його особистим архівом, подорожувати з ним, відпочивати разом» [4, с. 108].

Вочевидь, можливість бути учасником театрального процесу «Березоля», спілкуватися з талановитими митцями, а особливо, з Ле-



сем Курбасом, не могла не позначитись на особистості М. Верхацького і його подальшій долі. Що стосується навчання, то на нього часу майже не вистачало, і це не могли не помітити його викладачі, про що свідчить один з протоколів інституту [18, с. 101], де окремим питанням розглядалася праця студента М. Верхацького в театрі «Березиль», і, як примітка, додавалось, що без дозволу керівництва інституту відбувалось направлення учбовою частиною студентів на практику до театру. Очевидно, М. Верхацький сприяв цьому процесу.

А між тим, у 1929–1930 роках за ініціативи групи студентів-випускників було створено виробничий театр під назвою «Молодар» (Молодий артист революції). Його мистецьким керівником стає декан драматичного факультету Г. Ігнатович. У репертуарі новоствореного театру – «Княжна Вікторія» Я. Мамонтова (режисер С. Бондарчук), так звана «Жовтнева програма» (режисерські роботи студентів), «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого (режисер В. Скляренко), «Шлак» В. Державіна (режисер М. Станіславський), «Бур'ян» за повістю А. Голловка (інсценізація і поставнока С. Бондарчука). До новоствореного театрального колективу увійшло 27 студентів, зокрема, Микола Веселов, Ганна Грюнфельд, Григорій Давидів, Сергій Димніч, Мусій Дорошенко, Мотря Заброда-Сидоренко, Олександр Іщенко, Кость Коваленко, Данило Лазуренко, Сергій Макарченко, Леся Мирошніченко, Яків Могила-Ліщанський, Антоніна Степанова, Ольга Шаревська, Петро Альтернацький, Михайло Покотило, Іван Шахівець, Олексій Яйло, Григорій Винниченко, Петро Хижняченко, Людмила Куриленко, Ганна Косаренко, Тетяна Нікітіна, Галина Стругалевич, Юрій Коваленко, Іда Гуфельд, Микола Станіславський [15, с. 47]. Заснування виробничого театру на базі Харківського музично-драматичного інституту відзначила театральна громадськість. Недаремно на виставу «Бур'ян» з'явилася досить позитивна рецензія Й. Шевченка під назвою «Увагу театральній молоді» [20]. Як бачимо, серед студентів були майбутні видатні діячі: режисер, заслужений діяч мистецтв Данило Лазуренко; народний артист України Михайло Покотило; засновник професійного театру ляльок у Харкові Іван Шахівець. Цікавим фактом є те, що при театральній майстерні відразу була створена драматургічна лабораторія, яка працювала над репертуаром для театру [13, с. 63].



У переліку учасників навчального театру «Молодар» прізвище М. Верхацького не значиться. Очевидно, М. Верхацький власні творчі амбіції сповна реалізовував у «Березолі». Саме 1929 р. при театрі «Березіль» відбулося відкриття драматичної студії, керівником якої був Лесь Курбас. На думку театрознавця Н. Єрмакової, «студія стала об'єктом постійного клопоту Л. Курбаса – він контролював і спрямовував усю роботу особисто» [11, с. 395]. Як свідчить тогочасна преса, драматична студія готувала акторів та режисерів театру і кіно, керівників театральної роботи у клубі [10, с. 79]. Фактично, навчальна програма драматичної студії дублювала програму театального інституту, адже тут також викладали постанову голосу, дикцію, історію театру, художнє читання, акробатику, ритміку, музичне виховання, костюм, маску, грим, систему виховання актора, режисуру [там само]. Окрім творчих дисциплін, вивчались і загальноосвітні предмети: українська мова, українознавство та іноземні мови. Педагогічний штат студії складався, передусім, з березильців, зокрема, режисерів Б. Балабана, Л. Дубовика, В. Скляренка, художника В. Меллера, актора М. Крушельницького, а також професорського складу театального інституту: О. Білецького, Я. Полфьорова, В. Юринця.

Виникає питання: навіщо було Лесю Курбасу дублювати театральний інститут? Частково відповідь ми знаходимо у В. Галицького, який риторично запитує: «Мы недоумевали, почему Лесь Степанович Курбас обходит институт, а возглавляют курсы его ученики, несущие лишь отраженный свет его таланта режиссера и педагога. Нам не приходило в голову, что Курбаса просто не пускают к нам. Вокруг него газеты уже создали тяжелую атмосферу, и диапазон его деятельности сокращался. Правда, его ученики были в своем большинстве интересными, ищущими людьми» [6, с. 189]. Вочевидь, це пов'язано із ставленням до нього Д. Грудини, а що стосується самого Верхацького, то не виникає сумніву, що його педагогічний досвід сформувався саме у цій студії.

З його інтересом до педагогіки пов'язано намагання вивершуватися в цьому плані, і саме для цього, вочевидь, М. Верхацький після закінчення інституту у 1930 р. продовжив навчання і всту-



пив до аспірантури Харківського музично-драматичного інституту (1930–1933) [9].

Одночасно відбуваються зміни в діяльності березільської студії. З дослідження театрознавця Г. Ботунової про розвиток театральної освіти у Харкові дізнаємось: «1930 р. на базі музичної профшколи й уже згадуваної драматичної студії при театрі “Березіль” було створено Харківський музично-театральний технікум. Технікум мав три відділи: акторський, балетний, вокально-музичний. Містився він на вул. Сумській, 34 (тоді – вул. К. Лібкнехта), мав денне і вечірнє відділення, 4-річний термін навчання. 1931 р. там навчався 251 учень (досить багато, як для технікуму) і підпорядковувався він Народно-му комісаріату освіти» [2]. Директором новоствореного навчального закладу стає саме М. Верхацький, який, до того ж, був керівником акторського курсу.

У технікумі працював зі студентами Лесь Курбас. Колишній студент технікуму, а згодом – декан драматичного факультету, Т. Ольховський згадував, що митець зібрав третій і четвертий курс, всіх студентів поділив на групи з трьох чоловік (2 хлопці і 1 дівчина) і дав завдання. Студенти працювали над уривком «Федри» Ж. Расіна. Потрібно було: «виконати уривок у плані реставрації – тобто зіграти його так, як колись його грали в часи класицистичного театру. <...> Закінчився показ усіх груп. Хвилюючись, ми чекали останнього слова від Курбаса. Він трохи помовчав, походжаючи, і промовив: “На жаль, завдання до кінця ніхто не виконав; найближчими до істини були виконавці групи під керуванням товариша Дробинського (тобто наша група), тому що в їх виконанні відчувався трагедійний пафос”» [14, с. 31].

М. Верхацький не обмежував себе лише педагогічною роботою, і у театральний сезон 1932–1933 року керував Харківським ТЮГом, і, одночасно, працював режисером театру «Веселий пролетар» [9], що є характерною рисою березільської школи. Оскільки і «Веселий пролетар», і Харківський ТЮГ є, по суті, продуктом діяльності «Березоля», тому не дивно, що така особистість, як М. Верхацький, продовжує творчу роботу в цих театрах.

Вочевидь, саме тому, що М. Верхацький естетично сформувався як березилець, був людиною високого морального духу, дозволи-



ло йому протиставити позицію аспіранта позиції ректора інституту Д. Грудини у дискусії, яка розгорнулася на шпальтах журналу «Радянський театр» [3; 7]. Ця ситуація потребує спеціального наукового дослідження. Протистояння було серйозним, принциповим, тому недаремно Д. Грудина у розгромній статті «Против “курбасовщины” в театре» [8] не забув згадати і М. Верхацького, де закинув йому: «Под громким названием “Диалектика на театре” печатал свои статьи “дежурный гений” “Березиля”, его актер М. Верхацкий, работавший режиссером Харьковского ТЮЗа именно тогда, когда художественным руководителем в нем работал профессор Игнатович. Читая курс своей “диалектики” работникам ТЮЗа, Верхацкий рассматривал, между прочим, науку Маркса–Энгельса–Ленина–Сталина лишь как определенную “философскую концепцию”. <...> По Верхацкому, советский театр как политическая организация должен помогать не только пролетариату, но и буржуазным группам, в частности, очевидно, националистам-контрреволюционерам, которых так старательно обслуживал “Березиль” под руководством Курбаса и при “ближайшем участии” Верхацкого» [8, с. 36]. Значною мірою, це був один із факторів, який спонукав М. Верхацького покинути Харків.

Що стосується долі театрального технікуму, то вона прямо пов'язана з долею Леся Курбаса. Про це згадує Т. Ольховський: «Через кілька днів після того, як його зняли, у нас у театральному технікумі відбулися збори колективу, на яких було засуджено “формалістичну і націоналістичну” діяльність Курбаса» [14, с. 33].

Ця історія мала продовження. Згодом Т. Ольховський писав: «восени 1934 р. мене запросили працювати в театральному училищі (колишньому муздрамтехнікумі) асистентом викладача майстерності актора, керівника III курсу режисера Шнейдермана. Але асистентом я попрацював недовго, бо мене призначили тимчасово керувати II курсом, який кинув напризволяще його колишній керівник Верхацький М. П., виїхавши, як я вже згадував, подалі від лиха в Узбекистан» [14, с. 36].

**Висновки.** Взявши до уваги спогади Т. Ольховського, варто, однак, наголосити, що їх автор знає лише частину історії життя М. Верхацького, доля якого була доволі драматичною. Після арешту



Леся Курбаса, за словами М. Верхацького, він залишив театр «Березіль» за власним бажанням, але продовжував викладати в театральному технікумі, і в Харкові перебував до 1935 р., коли його призначили художнім керівником Дніпропетровського пересувного театру Української драми, де він працював протягом одного року [9].

Вдосконалення педагогічного таланту М. Верхацького відбувається вже не в Україні, а поза її межами. Йому довелося з 1936 по 1952 рр. жити в Узбекистані. І промовистий факт, що М. Верхацький був одним із ініціаторів створення Ташкентського театрального інституту і став його першим ректором, говорить сам за себе.

**Перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Враховуючи все вищесказане, можна зробити висновок, що і Харківський музично-драматичний інститут, і харківський період «Березолю» мали великий вплив на подальше становлення М. Верхацького – режисера і педагога. Більше того, харківський період в житті митця став визначальним у виборі професійно-творчих орієнтирів, тому цю тему більш детально буде розкрито у дисертаційному дослідженні.

### ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

1. Богдашевський Ю. «Дід». *Михайло Верхацький. 100. Київ : Проза, 2004. С. 178–181.*
2. Ботунова Г. Театральна освіта у Харкові: від драматичної школи до Національного університету (рукопис статті).
3. Верхацький М. Проти критики вигаданих помилок. *Радянський театр. 1931. № 5–6. С. 46–50.*
4. Верхацький М. Скарби великого майстра. *Михайло Верхацький. 100 ; упоряд. М. Лабінський. Київ : Проза, 2004. С. 108–128.*
5. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект. *Науковий вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. Вип. № 7. 2010. С. 312–324.*
6. Галицький В. Театр моеї юности. Л. : Искусство, 1984. 288 с.
7. Грудина Д. Стаканчик... «воїнствує»: «чесність» т. Верхацького. *Радянський театр. 1931. № 5–6. С. 51–58.*
8. Грудина Д. Против «курбасовщины» в театре. *Театр и драматургия. 1934. № 6. С. 30–36.*





9. Документи до біографії Верхацького М. П. Особовий листок з обліку кадрів, автобіографія, біографічна довідка. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 151. Арк. 8.
10. Драмстудія при театрі «Березіль». *Радянський театр. 1929. № 2–3.* С. 79.
11. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс, 2012. 509, [2] с.
12. Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників ; [упоряд. М. Лабінський]. Київ : Проза, 2004. 240 с.
13. Могिला П. Майстерня Молодар. *Радянський театр. 1929. № 2–3.* С. 63.
14. Ольховський Т. Згадуючи минуле: (Спогади) [машинопис]. Харків, 1984. Арк. 47. Зберігається в архіві О. Т. Ольховської.
15. Протоколи засідання комісії Харківського музично-драматичного інституту від 15 липня 1926 року про перегляд студентських справ та листування з ним з цього питання. Списки студентів Харківського інституту на 1926 та 1929 роки. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. № 166. Оп. № 6. Т. 4. Спр. № 6291. Арк. 60.
16. Протоколи і виписки з протоколів засідань Одеського і Харківського музично-драматичного інститутів та Харківського художнього технікуму. Пояснююча записка до навчального плану Межигірського художньо-керамічного технікуму на 1926–1927 рік та списки студентів, закінчивших Харківський муздрамінститут восени 1925 року та січні 1926 року (почато 23 березня 1926, закінчено 31 серпня 1927). Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. № 166. Оп. № 6. Спр. № 476. Арк. 39.
17. Протоколи засідань предметових комісій Харківського музично-драматичного інституту і матеріали до них. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. № 166. Оп. № 6. Т. 4. Спр. № 6293. Арк. 45.
18. Протоколи засідань правління Харківського музично-драматичного інституту. Звіт ректора інституту Грудини про злиття Харківського музичного технікуму з музично-драматичним інститутом. Списки студентів Харківського музичного технікуму, які переводяться до інституту. Централь-



ний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. № 166. Оп. № 6. Т. 4. Спр. № 6299. Арк. 211.

19. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми. Київ : Акта, [2008]. 347 с.

20. Шевченко Й. Увагу театральній молоді. *Вісті ВУЦБК. 1929. 6 лип.*

## REFERENCES

1. Bohdashevskiy Y. (2004). «Did» [«Grandfather»]. Mykhailo Verkhatskiy. 100. Kyiv : Proza, 178–181.

2. Botunova H. Teatralna osvita u Kharkovi: vid dramatychnoi shkoly do Natsionalnoho universytetu [Theatrical education in Kharkiv: from the drama school to the National University] (rukopys statti).

3. Verkhatskiy M. (1931). Protvy krytyky vyhadanykh pomylok [Against the critique of fictitious mistakes]. Radianskiy teatr. № 5–6. S. 46–50.

4. Verkhatskiy M. (2004). Skarby velykoho maistra [Treasures of the great master]. Mykhailo Verkhatskiy. 100 / uporiad. M. Labinskiy. Kyiv : Proza. 108–128.

5. Viter V. (2010). Pedahohichna maisternist M. Verkhatskoho: rehyserskiy aspekt [Pedagogical mastery of M. Verkhatsky: director's aspect]. Naukoviy visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. Karpenka-Karoho. Vyp. № 7. S. 312–324.

6. Halytskyi V. (1984). Teatr moiei yunosti [Theater of my youth] Leningrad : Iskusstvo. 288.

7. Hrudyna D. (1931). Stakanchyk... «voinstvuie»: «chesnist» t. Verkhatskoho [A glass ... “warriors”: “honesty” c. Verkhatsky]. Radianskiy teatr. № 5–6. 51–58.

8. Hrudyna D. (1934). Protiv «kurbasovshchiny» v teatre [Against “kurbasovshchina” in the theater]. Teatr i dramaturhiia. № 6. 30–36.

9. Dokumenty do biohrafii Verkhatskoho M. P.: osobovyi lystok z obliku kadriv, avtobiohrafii, biohrafichna dovidka [Documents to the biography of Verkhatsky M. P.: personal sheet of personnel accounting, autobiography, biographical reference]. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. F. № 1389. Op. № 1. Spr. № 151. 8 ark.

10. Dramstudiia pry teatri «Berezil» (1929). [Drama Studio at Berezil Theater]. Radianskiy teatr. № 2–3. 79.



11. Yermakova N. (2012). Berezilska kultura: istoriia, dosvid [Berezil culture: history, experience]. Nats. akad. Mystetstv Ukrainy, In-t problem suchas. mystetstva. Kyiv : Feniks. 509, [2].

12. MykhailoVerkhatskyi. 100: Dni i pratsia. Lystuvannia. Spohady suchasnykiv. (2004). [Michael Verhatsky. 100: days and work, correspondence, memoirs of contemporaries] / [uporiad. M. Labinskyi]. Kyiv : Proza. 238.

13. Mohyla P. (1929). Maisternia Molodar. [Workshop Molodar]. Radianskyi teatr. № 2–3. 63.

14. Olkhovskiy T. (1984). Zghaduiuchy mynule: (Spohady) [mashynopys]. [Remembering the Past: (Memoirs)]. Kharkiv. Ark. 47. Zberihaietsia v arkhivi O. T. Olkhovskoi.

15. Protokoly zasidannia komisii Kharkivskoho muzychno-dramatychnoho instytutu vid 15 lypnia 1926 roku pro perehliad studentskykh sprav ta lystuvannia z nym z tsoho pytannia. Spysky studentiv Kharkivskoho instytutu na 1926 ta 1929 roky [Protokol of the meeting of the Kharkiv Music and Drama Institute commission dated July 15, 1926, on reviewing student correspondence and correspondence with him on this issue. Lists of students of the Kharkiv Institute for 1926 and 1929 years]. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. F. № 166. Op. № 6 T. 4. Spr. № 6291. Ark. 60.

16. Protokoly i vypysky z protokoliv zasidan Odeskoho i Kharkivskoho muzychno-dramatychnoho instytutiv ta Kharkivskoho hudozhnoho tekhnikumumu. Poiasniuiycha zapyska do navchalnoho planu Mezhyhirs'koho khudozhno-keramichnoho tekhnikumumu na 1926–1927 rik ta spysky studentiv, zakinchyvshykh Kharkivskiy muzdraminstytut voseny 1925 roku ta sichni 1926 roku (pochato 23 bereznia 1926, zakincheno 31 serpnia 1927) [Protocols and extracts from the minutes of the meetings of the Odessa and Kharkiv musical-drama institutes and the Kharkiv Art College. Explaining the note to the curriculum of the Mezhygirs'k Art and Ceramics College in 1926–1927 and the lists of students who graduated from the Kharkiv Muzic and drama institute in the autumn of 1925 and January 1926 (begun March 23, 1926, completed August 31, 1927)]. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. F. № 166. Op. № 6. Spr. № 476. Ark. 39.

17. Protokoly zasidan predmetovykh komisii Kharkivskoho muzychno-dramatychnoho instytutu i materialy do nykh [Protocols of meetings of the Subject Committees of the Kharkiv Music and Drama Institute and their materials].



Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury I mystetstv Ukrainy. F. № 166. Op. № 6. T. 4. Spr. № 6293. Ark. 45.

18. Protokoly zasidan pravlinnia Kharkivskoho muzychno-dramatychnoho instytutu. Zvit rektora instytutu Hrudyny pro zlyttia Kharkivskoho muzychnoho tekhnikumu z muzychno-dramatychnym instytutom. Spysky studentiv Kharkivskoho muzychnoho tekhnikumu, yaki perevodiatsia do instytutu [Protocols of the meetings of the board of the Kharkiv musical-drama institute. The report of the rector of the institute Grudina about the merger of the Kharkiv Musical college with the Musical and Drama Institute. Lists of the students of the Kharkiv Musical college, which are transferred to the institute]. Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury I mystetstv Ukrainy. F. № 166. Op. № 6. T. 4. Spr. № 6299. Ark. 211.

19. Cherkashyn R., Fomina Y. (2008). My – bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy. [We are berezilians: theatrical memories, reflections]. Kyiv : Akta. 347.

20. Shevchenko Y. (1929). Uvahu teatralnii molodi [Attention to theatrical youth]. Visti VUTSVK. 6 lyp.



УДК: 781.42

ORCID ID: 0000-0002-7384-5675

**Беліченко Н. М.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

## **Неімітаційне письмо у системі навчального курсу поліфонії: актуальні завдання сучасної теорії та практики**

### АНОТАЦІЯ

**Беліченко Н. М. Неімітаційне письмо у системі навчального курсу поліфонії: актуальні завдання сучасної теорії та практики.** ■ Розглянуто загальний зміст традиційного вітчизняного курсу поліфонії у динаміці його складників. Досліджено низку найбільш вагомих навчальних посібників і програм з предмету. Узагальнено тенденції, пов'язані із сучасним станом вивчення неімітаційної (різнометної, контрастної) поліфонії в навчальних курсах вишу як ситуацією, що історично склалася. Виявлено, що першорядне місце у зазначених курсах посідає вчення про імітацію. Простежено послідовну перебудову теоретичного та практичного змісту вишівського курсу поліфонії, що супроводжувалася появою низки підручників принципово нового типу. Висвітлено стимулюючу роль у цьому процесі української музикознавчої наукової школи (І. Котляревський, І. Пяковський, Л. Грабовський та ін.). Відзначено особливий внесок харківської поліфонічної школи (М. Тіц, Д. Клебанов, Л. Решетніков, Г. Цицалюк, Т. Кравцов, Л. Трубінова та ін.). Зроблено висновок щодо тенденції до застосування діахронного підходу в переосмисленій концепції сучасного курсу поліфонії. Визначено можливості подальшого перспективного розвитку поліфонії як навчальної дисципліни в її теоретичних та практичних аспектах.

■ **Ключові слова:** неімітаційна поліфонія, полімелодичне багатоголосся, стильове моделювання, ідентифікуючий метод.

### АННОТАЦИЯ

**Беличенко Н. Н. Неимитационное письмо в системе учебного курса полифонии: актуальные задачи современной теории и практики.** ■ Рассмотрено общее содержание традиционного отечественного курса полифо-



нии в динамике его составляющих. Исследован ряд наиболее значительных учебных пособий и программ по предмету. Обобщены тенденции, связанные с современным состоянием изучения неимитационной (разнотемной, контрастной) полифонии в учебных курсах вуза как исторически сложившейся ситуацией. Выявлено, что первостепенное место в указанных курсах занимает учение об имитации. Прослежена последовательная перестройка теоретического и практического содержания вузовского курса полифонии, сопровождающаяся появлением круга учебников принципиально нового типа. Освещена стимулирующая роль в этом процессе украинской музыковедческой научной школы (И. Котляревский, И. Пясковский, Л. Грабовский и др.). Отмечен особый вклад харьковской полифонической школы (М. Тиц, Д. Клебанов, Л. Решетников, Г. Цицалюк, Т. Кравцов, Л. Трубникова и др.). Сделан вывод о тенденции к использованию диахронного подхода в переосмысленной концепции современного курса полифонии. Определены возможности дальнейшего перспективного развития полифонии как учебной дисциплины в её теоретических и практических аспектах.

■ **Ключевые слова:** неимитационная полифония, полимелодическое многоголосие, стилевое моделирование, идентифицирующий метод.

#### ABSTRACT

**Belichenko Natalia.** ■ **Non-imitative counterpoint in the system of the course of polyphony: the actual problems of modern theory and practice.**

**Background.** As is known, the content of the traditional systematic polyphony course, based on its dichotomous division into strict and free writing, mainly relies on the musical styles of Renaissance, Baroque and the classical-romantic era. In this regard, it is not surprising that the primary place in it is the doctrine of imitation, as well as forms of motet, ricercar, invention, fugato, fughetta, fugue, which inextricably are associated with the latter. Meanwhile, the student, starting work on two or three completely different voices, is forced to weave these continuous horizontal-vertical-diagonal connections in “real time”, facing the need to solve the problem with many unknowns at the same time. He does not have, in that matter, in its arsenal a set of specific recommendations, such as rules for constructing of the imitation.

**Objectives.** The purpose of the article is to summarize the trends associated with the current state of affairs in the study of non-imitative (multi-subject,



contrast) polyphony in the educational courses of the university as a historically developed situation. The actual tasks of the work also include determining the possibilities of filling the existing gaps in this direction and further promising development of polyphony as a discipline in its theoretical and practical aspects.

**Methods.** The methodology of work combines comparative, structurally-analytical, deductive and systemic approaches, which allowed to cover a wide range of heterogeneous phenomena and simultaneously highlight the specificity of the chosen subject.

**Results.** We propose to pay special attention to the voluminous note appendix to S. I. Taneyev's "Convertible counterpoint in the strict style", with systematically ordered examples that consistently (if not to say, pedantically) reflect the practical applications of the theoretical propositions previously expounded by the researcher [27, p. 330–375]. Our special interest in this material is because by the type of polyphonic texture it is largely the non-imitative, as the most suitable for illustrating the corresponding essence of the three main varieties of the convertible counterpoint – vertical, horizontal and double-shifting counterpoint.

Active implementation in the twentieth century the "historical" vector in the traditional theoretical course of polyphony led to a revision all of its "practical" methodology: written works, the polyphonic analysis, tasks for playing the piano. As the most effective in writing practical exercises, according to Yu. Evdokimova, "a method of modeling the style of the historical epoch (or that outstanding artist) is chosen, which is mentioned in lecture classes" [5, p. 22]. Let us dwell in more detail on the methodological aspect of the Yu. Evdokimova's manual, which is the first textbook of polyphony of a new type [6]. The manual is fully dedicated to a medieval polyphony and a strict style of Renaissance. In addition, all material is grouped according to the number of semester classes, which greatly simplifies the problem of practical integration of this radically updated course in the content of the traditional academic discipline. Attention is drawn to the fact that a large part of the material (10 lectures of 17) covers a range of issues related specifically to non-imitative varieties of compositional techniques and genres.

Yu. Evdokimova put forward the so-called identifying (attributive) method, which assumes, based on the acquired knowledge, the ability to determine the belonging of the proposed multi-voice musical work of the X–XV centuries to a certain historical time, genre or style of the school or author, to stable principles of writing (technique). As a final written examination paper, it is proposed to cre-



ate a polyphonic play in any of the passed styles for some Gregorian monody with the text [6, p. 125].

The textbooks on polyphony of I. P. Pyaskovsky – “Polyphony” (2003) and “Polyphony in Ukrainian Music” (2012 [18, 19] – undoubtedly combine the capacious historical base of concrete theoretical knowledge with the powerful generalizing potential of the theory of systems of I. A. Kotlyarevsky. This allows the author to freely project compositional methods, techniques, genre-style patterns of a medieval polyphony on the present, thanks to which in the work of many composers of the twentieth and twenty-first centuries I. Pyaskovsky distinguishes typical neo-Gothic features of modern polyphony, mostly non-imitative by its very nature.

**Conclusions.** Now the process of the formation of polyphony as a discipline continues. Therefore the actual problems remain to create modern textbooks and, especially, practical manuals on the subject that would have the goal of fully equipping our future domestic composers and musicologists with a balanced set of theoretical knowledge and practical skills, not only in sphere of an imitative, but also much wider in historical and stylistic terms, a non-imitative polyphony.

**Key words:** Non-imitative counterpoint, polimelodic polyphony, stylistic modeling, identifying (attributive) method.



**Постановка проблеми.** Як відомо, зміст традиційного систематичного курсу поліфонії за своїм дихотомічним розподілом на строге та вільне письмо здебільшого спирається на музичні стилі ренесансної та барокової (класично-романтичної) доби. Зважаючи на це, не дивно, що першорядне місце в ньому посідає вчення про **імітацію**, – видатний здобуток Ренесансу і, за влучним висловом С. І. Танєєва, потужну «скріпу строгого стилю». Шліфуючись і збагачуючись упродовж століть завдяки численним теоретичним розвідкам, це вчення поступово набуло вигляд розгалуженої системи ретельно розроблених, усталених прийомів (як-от різновидів імітації, канонів, канонічних секвенцій, у сполученні зі складним контрапунктом), а також нерозривно пов’язаних із ними форм мотету, ричеркару, інвенції, фугато, фугети, фуги.

Утім, розпочинаючи роботу над двома або трьома абсолютно різними за своїм вмістом голосами, – котрі, до того ж, мають утворю-





вати між собою прийнятні в певних стилістичних межах сполучення, – студент вимушений ткати ці безперервні горизонтально-вертикально-діагональні сполуки в «реальному часі», опиняючись перед необхідністю розв’язання задачі із багатьма невідомими одночасно (причому, зазначимо, на цей випадок він не має у своєму арсеналі зведення конкретних рекомендацій на зразок правил імітаційної письма).

**Аналіз досліджень і публікацій.** До низки загальновідомих ґрунтовних праць, присвячених теорії імітації, належать «Вчення про канон» С. Танєєва, «Подвійний канон» С. Богатирьова, «Практичний порадник до написання канону» та «Хрестоматія з канону» Й. Пустильника, «До питання про теорію канонічної імітації» Є. Корчинського, «Перетворюваність простих канонів строгого письма» І. Тимофєєва, «Теорія імітаційної поліфонії» С. Скребкова, «Практичні засади стретно-імітаційної поліфонії» О. Ровенка тощо. Такий надзвичайно високий ступінь теоретичної і практичної розробленості явищ імітації та канону пояснюється передусім надто обмеженими (тобто зумовленими зручністю для відтворення голосом) умовами поведінки базових елементів поліфонічної системи у строгому стилі, – а саме, голосів. Цей чинник сприяє неперевершеній здатності строгостильного контрапункту до формалізації, аксіоматизації та міжстильової інтеграції його мелодико-ритмічних, інтервально-гармонічних та структурно-композиційних властивостей. На думку І. Пяковського, така закономірність свідчить не тільки про характерний для пізньої готики та Ренесансу раціональний тип мислення, але й віддзеркалює «системність музичного мислення в її первісній, ще не ускладненій бароковим орнаментуванням формі» [18, с. 23]. Утім, ілюструючи далі здатність до машинного синтезування музики строгого стилю, за матеріалами статті А. Степанова «Експеримент з моделювання структури поліфонічної музики строгого стилю» [25], симптоматично, на наш погляд, що І. Пяковський обирає як приклад саме той зразок, котрий містить канон, тобто найбільш податливу для формалізації строго імітаційну структуру.

Проте, безперечно правомірний «культ імітації» в царині поліфонії, поза яким взагалі неможливо уявити як навчальну дисципліну, так і наукову галузь поліфонії, має водночас і зворотну сторону, певною



мірою спричинюючи навіть деякі негативні наслідки. Щодо цього відомий композитор, автор навчального посібника «Утворення імітацій строгого письма» (1971) та «Задач із поліфонії» в трьох частинах (1965–67), Г. І. Літинський зауважує таке: «... доведеться із жалем визнати, що велика частина виразних засобів образно-тематичного розвитку, пов'язаних із поліфонічним мистецтвом, випадає з поля зору композиторської молоді. Можна без перебільшення сказати, що молоді композитори здебільшого не мислять поліфонію поза елементарними різновидами і формами імітації. Але й така імітаційність найчастіше розуміється ними вузько ...» [10, с. 3].

Парадоксально, але висновок, зроблений митцем понад півстоліття тому, дотепер залишається актуальним: більш-менш впевнено почувуючись у царині імітаційних форм, студент водночас іноді проявляє цілковиту безпомічність і невміння під час написання вправ із різнотемної або підголоскової поліфонії. Причини такої пріоритетності криються знов-таки в значній передбачуваності імітаційної техніки письма та її відносній легкості й зручності для відтворення проти різнотемного або контрастного багатоголосся: адже створюючи імітаційну побудову і виписуючи в партитурі (за допомогою нескладного алгоритму) вступи пропости та респост, студент фактично починає з безпосереднього утворення основної композиційної «канви»; далі залишається лише заповнити всі прогалини в нотному тексті.

**Постановка завдання.** *Метою статті* є узагальнення тенденцій, пов'язаних із нинішнім станом справ у вивченні неімітаційної (різнотемної, контрастної, підголоскової тощо) поліфонії в навчальних курсах вищу як ситуацією, що історично склалася. До актуальних завдань роботи належить також визначення можливостей заповнювання наявних прогалин у цьому напрямку й подальшого перспективного розвитку поліфонії як навчальної дисципліни в її теоретичних та практичних аспектах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** До сьогодні практично єдиною у своєму роді працею залишається розгорнута методична стаття-посібник «Різнотемне дво- та триголосся строгого письма» О. Скребкової (1967) [24]. Але не випадково, незважаючи на її чималий об'єм (приміром, вона містить 16 варіантів утворення



контрапункту до тієї ж самої обраної мелодії, в дусі протяжної народної пісні, із докладними супровідними поясненнями), будь-якого чіткого алгоритму дій для успішного опанування цим різновидом неімітаційного письма в ній, на жаль, немає. Викладення матеріалу будуватиметься за принципом, по суті, похідним від техніки розрядів Й. Фукса: поступове ускладнення вертикалі завдяки зростанню кількості та якості дисонансів (а також змінам у розташуванні кульмінації). Проте, на відміну від методики Й. Фукса, матеріал викладений авторкою цілком в умовах п'ятого, так званого «квітчастого», розряду. Контрапунктуюча мелодія приписується послідовно знизу і зверху відносно першоджерела. Отже, можливості різнометного двоголосся обмежуються О. Скребковою виключно **утворенням контрапункту до готової мелодії**. Полімелодичний тип неімітаційного письма – як одночасне створення декількох мелодій – розглядається у статті на прикладі лише триголосся. Утім, внаслідок занадто перевантаженого описовими подробицями досить суб'єктивного характеру тексту, призначеного пояснювати, на думку О. Скребкової, «приблизний процес утворення триголосся в тому плані, у котрому може йти педагог у роботі зі студентами» [24, с. 112], будь-яка послідовність певних кроків із написання різнометного триголосся залишається знов-таки поза розглядом. Очевидно, авторка й не прагне до такої мети, уже від початку наголошуючи на тому, що «тут припустима чимала свобода потенційних рішень, і, зрозуміло, неможливо дати які-небудь точні рецепти» [там само].

Не яснішає ситуація із написанням неімітаційних побудов під час ознайомлення із відповідними розділами («Різнотемне двоголосся» та «Різнотемне триголосся») у підручнику з поліфонії для теоретичних та композиторських спеціалізацій вишів (1951–1982, 1–4 видання) С. С. Скребкова. Основні загальні відомості щодо комплементарних властивостей поліфонічного двоголосся, абстраговані від власне різнометного контрапункту, загалом вміщуються на одній сторінці підручника; решту загального обсягу обох розділів складають традиційні теми з простого та складного контрапункту, однаково важливі для вивчення як імітаційної, так і неімітаційної поліфонії (тобто вони не виокремлюють належним чином властивості останньої). Певне



здивування викликає, наприклад, завдання утворити дві мелодії водночас, адже про його методику ніяк не йшлося раніше й незрозуміло, чим-таки має керуватися студент у процесі композиції? [23, с. 33]. До того ж, як «класичний приклад двоголосся», у котрому «точно додержані усі умови строгого письма, і тому він може бути прийнятим за зразок для виконання завдань» [23, с. 32], автор наводить обробку хороводної народної пісні «У воріт сосна розгойдалася» П. І. Чайковського, мелодія якої взагалі відрізняється чіткою періодичною структурою за такою схемою (див. схему 1 і приклад 1):

**Схема 1.** «У воріт сосна розгойдалася» (композиційна структура).

||: **a + б** :||  
2 т. + 2 т.

**Приклад 1.** П. І. Чайковський. Обробка хороводної народної пісні «У воріт сосна розгойдалася».



Звісно, ніяк не можливо погодитися з цим прикладом як зразковим для виконання завдань із різнотемної поліфонії строгого (!) стилю, адже пісенне першоджерело не відповідає головним ознакам поліфо-



нічної мелодії і тому наведений вище фрагмент можна розглядати як взірць типової **змішаної гомофонно-поліфонічної фактури**, характерні зразки якої, в сполученні із варіаційно-симфонічними принципами, спостерігаємо у творах композиторів російської школи, починаючи з М. І. Глінки.

Як посібник із цього матеріалу С. Скребков рекомендує підрозділ, присвячений правилам простого контрапункту, із «Рухомого контрапункту строгого письма» С. Танєєва, і це посилання насправді уявляється нам вельми цінним, але дещо в іншому аспекті, – а саме, стосовно прикладів, котрими вчений щедро забезпечив своє дослідження. Особливу увагу в цьому відношенні пропонуємо звернути на об'ємистий авторський нотний додаток із систематично впорядкованими прикладами, що послідовно (якщо не сказати, педантично) відбивають можливості практичного застосування раніше викладених дослідником теоретичних положень [27, с. 330–375]. Вважаємо, що, передусім, вищезгаданий додаток заслуговує на більш пильне ознайомлення з боку сучасних науковців хоча б із тієї причини, що його автором є видатний композитор минулого століття. Утім, наше особисте зацікавлення цим матеріалом зумовлене тим, що значною мірою за типом поліфонічного викладення він не випадково є саме неімітаційним, як найбільш придатним для унаочнення відповідної сутності трьох основних різновидів рухомого контрапункту – вертикального, горизонтального та подвійно-рухомого – в умовах можливих показників вертикальних та горизонтальних пересувань голосів. Отже, переважна кількість цих високоякісних полімелодичних прикладів С. Танєєва уповні може скласти своєрідну, надзвичайно корисну як у музикально-художньому, так і в методичному відношенні, хрестоматію різноманітного дво- і триголосся (із застосуванням складного контрапункту й точним додержанням умов строгого стилю), яка ще має бути всебічно оцінена. Додамо, що безумовним фундаментом різноманітного танєєвського багатоголосся є традиційне **вчення про контрапункт** його далеких та близьких попередників, як-от Царліно, Віцентіно, Берарді, Марпург, Ден, Белерман, Бусслер та інші. Це вчення принаймні продовж минулих двох століть і дотепер становить обов'язковий початковий етап у закордонному класичному курсі контрапункту, на



відміну від вітчизняного курсу, в якому, за поодинокими виключеннями, відчувається певний брак сучасних посібників зі строгого письма, які б знайомили студентів з традиційною методикою розрядів<sup>1</sup>.

Цікаво, що, порівняно зі змістом підручника С. С. Скребкова, у складеній ним пізніше програмі з поліфонії (1966), підрозділи, присвячені різноманітному багатоголосю, взагалі вилучено [23; 16]. Схожа ситуація склалася з аналогічною програмою з поліфонії для музикознавців і композиторів вишів (1983) і, відповідно, підручником Т. Ф. Мюллера (1989) [15; 12]. Показово, наприклад, що програма включає в себе тему «Простий і складний контрапункт у неімітаційному триголоссі строгого письма», у той час як у пізніше виданому підручнику така тема відсутня. На жаль, не є диференційованими ці явища також і в значно раніше опублікованій авторській хрестоматії «Поліфонічний аналіз» (1964), матеріал якої здебільшого рекомендований Т. Мюллером у якості систематичних завдань для поліфонічного аналізу в його навчальному посібнику зі спеціального курсу поліфонії.

До традиційного, загалом, річища належить і найновіший підручник із поліфонії для музичних вишів професора Санкт-Петербурзької консерваторії А. П. Мілки (2016). Автор зазначає, що в основу курсу замість системи розрядів Й. Фукса покладено альтернативну і, на думку автора, більш ефективну методику вивчення поліфонії Х. С. Кушнарьова – О. Н. Должанського, а головну увагу в ньому приділено саме імітаційному письму – малим та великим імітаційним формам [11, с. 13–15]. Неімітаційна поліфонія представлена, по-перше, суто теоретично, по-друге – виключно як низка можливих контрапунктичних структур (тобто різновидів контрапункту), хоча і з вичерпною повнотою. Цікаво, що письмові та усні завдання на контрапункт у підручнику А. Мілки здебільшого є вправами на витриманий тон (органий пункт), спеціально розробленими Х. Кушнарьовим із метою поєднання прийомів освоєння 1–4 розрядів, а також застосування прийомів непаралельного та мелізматичного органумів [11, с. 87]. Контрапунктуючий голос пишеться фактично у 5-му розряді (приклад 2).

---

<sup>1</sup> До подібних виключень належить також практичний посібник «Завдання з поліфонії» автора цієї статті [1].



**Приклад 2.** А. П. Мілка. Поліфонія. Вправа на витриманий тон у басі [11, с. 87].



Якісно оновлений підхід до вивчення поліфонії розвивають В. В. Протопопов і його наукова школа в особі таких її представників, як Ю. К. Євдокимова, Н. О. Сімакова, Т. Н. Дубравська, І. К. Кузнєцов та багатьох інших. У пояснювальній записці до нової програми з поліфонії, складеною за участю В. Протопопова (2001), наголошується на тому, що «існуючий ще з ХІХ століття поділ курсу поліфонії на два розділи: “Контрапункт і Фуга”, а згодом – “Строгий і вільний стиль”, наразі втратив свій status quo» [17, с. 4]. Цікаво, що, водночас, диференціація поліфонії на імітаційну та контрастно-тематичну залишається актуальною [17, с. 3].

Завдяки ґрунтовним історичним розвідкам цієї школи (щонайперше мається на увазі шеститомне видання «Історії поліфонії», 1983–1987 рр.) уможливлується практичне вивчення всіх тих стильових явищ, котрі не вписуються в історично звужене коло питань поліфонії строгого письма, перебуваючи поза його межами, зокрема, такі неімітаційні техніки-жанри доби *Ars Antiqua* й *Ars Nova*, як непаралельний та мелізматичний органуми, кондукт та клаузула, пов’язані із полімодусною дискантовою технікою, полімелодичний мотет ХІІІ ст., техніка ізоритмії та ізомелії в мотетах ХІV ст., композиційні принципи письма гімелю, фобурдону, ронделю, вишукана техніка колорування в кантіленних мотетних формах ХV ст. тощо. Усі перелічені явища містять величезний композиційно-творчий потенціал і здатні до потужного стимулювання композиторського мислення, отже, неодмінно мають бути пройденими в курсі поліфонії майбутніми композиторами та музикознавцями.

Активне впровадження запропонованого школою В. Протопопова «історичного» вектора у традиційний теоретичний курс поліфонії зу-



мовило перегляд усієї його «практичної» методології: письмових робіт, поліфонічного аналізу, завдань із гри на фортепіано. Як найбільш результативний у написанні практичних вправ, за словами Ю. Євдокимової, обирається «метод **моделювання** стилю тієї історичної доби (або того видатного митця), про які йдеться на лекційних заняттях» [5, с. 22], щоби «навчити студентів відчувати цей внутрішній взаємозв'язок, виправданість матеріалу й формотворення» [там само]. Перший випуск «Підручника з поліфонії» Ю. Євдокимової (перше видання – 2000 р., друге – 2004 р.), із його стислим, конспективним викладенням теоретичного матеріалу та розгорнутими прикладами завдань, постає як ґрунтовне практичне і методологічне унаочнення нової концепції курсу поліфонії [6]. Додамо, що першим посібником такого типу для студентів виконавських спеціальностей стала «Поліфонія» Т. Дубравської (2008) [4]. Певною мірою до цього напрямку можна також віднести «Азбуку поліфонії» Н. Сімакової (2013), котра містить, до речі, характеристику таких технік письма, як композиція на *cantus firmus*, дискретне остинато або колоруювання, а також огляд різних форм і жанрів поліфонічної музики, що передували строгому стилю: органума, клаузули, гімеля, дисканта, фобурдону, кондукту, ронделю, мотету, шансону, мадригалу, хорової та органної меси, реквієму [22].

Зупинимося докладніше на методологічному складнику посібника Ю. Євдокимової – першого підручника поліфонії нового типу, котрий за своєю стислістю, концентрованістю й, водночас, практичною конкретизацією викладення й досі залишається неперевершеним і вельми актуальним у сучасному вишівському курсі. Насамперед, посібник повністю присвячений «дострогостильній» середньовічній поліфонії та строгому письму доби Відродження. Крім того, увесь матеріал групується у вигляді 17 лекцій з поліфонії строгого письма (тобто, відповідно до кількості семестрових занять), що набагато спрощує проблему практичного вбудовування цього радикально оновленого курсу в зміст традиційної навчальної дисципліни. Привертає увагу той факт, що більша за обсягом частина матеріалу (10 лекцій) охоплює коло питань, пов'язаних саме із неімітаційними різновидами технік та композиційних жанрів. Оскільки теми лекцій у «Підручнику





з поліфонії» Ю. Євдокимової, на жаль, залишилися авторкою невідзначеними, сформулюємо їх самостійно відповідно до змісту підручника для унаочнення вищесказаного:

Заняття 1. Два генеральні принципи поліфонії. Їх специфіка.

Заняття 2. Основні принципи роботи з *cantus prius factus*. Правила зведення голосів.

Заняття 3. Особливості ритмізованого (дискантового) багатоголосся. Матеріал голосів. Методи будови музичної тканини.

Заняття 4. Принципи музичної форми середньовічного багатоголосся. Мотетна форма XIII ст. Підсумки мелосної концепції багатоголосся Середньовіччя.

Заняття 5. Комплементарно-контрапунктична техніка багатоголосся середини XII–XIII ст. Органум, кондукт.

Заняття 6. Багатоголосся *Ars Nova*. Ізоритмічний мотет XIV ст.

Заняття 7. Кантиленні форми «доби Данстейбла – Дюфаї». Принцип *varietas*.

Заняття 8. Кантиленні та ізоритмічні форми в 1-й половині XV ст. Кантиленна меса. Ізоритмічний мотет XV ст.

Заняття 9. Загальна характеристика строгого письма.

Заняття 10. Строге письмо (продовження). Особливості 1-го етапу: друга половина XV – початок XVI ст. Принцип *ostinato*.

Заняття 11. Специфіка першоджерела та прийоми роботи з ним у строгому стилі. Парафраза. Пародія.

Заняття 12. Різновиди імітаційно-строфічних форм.

Заняття 13. Канон. Його різновиди. Співвідношення із музичною формою.

Заняття 14. Складний контрапункт та його класифікація. Горизонтальні та подвійно-рухомі пересування.

Заняття 15. Подвійний контрапункт. Систематизація показників вертикально-рухомого контрапункту за С. Танєєвим.

Заняття 16. Потрійний вертикально-рухомий контрапункт. Контрапункт, що припускає подвоєння.

Заняття 17. Обернений контрапункт. Його різновиди.

Отже, спостерігаємо той очевидний факт, що в першому – «строгостильному» – семестрі найбільша вага в оновленому курсі поліфо-



нії припадає на неімітаційні техніки та форми, що передують строгому письму.

Паралельно, в аналізі поліфонічних технік та жанрів у їх різноманітних стильових проявах представниками московської поліфонічної школи, зокрема, Ю. Євдокимовою, на перший план висувається так званий **ідентифікуючий (атрибутивний)** метод, котрий передбачає вміння на основі здобутих знань вільно визначати належність запропонованого багатоголосного твору X–XV ст. до певного історичного часу, жанру, стилю школи (автора), сталих принципів письма (техніки). Як письмова підсумкова екзаменаційна (залікова) робота пропонується створення поліфонічної п'єси в будь-якому з пройдених стилів на подану григоріанську монодію із текстом [6, с. 125]. Особистий досвід автора цієї статті з вивчення поліфонії у класі Ю. Євдокимової під час навчання в інституті імені Гнесіних на початку 80-х років минулого століття за обома зазначеними вище методами – історично спрямованим моделюючим та аналітично-атрибутивним – підтверджує їх реальну практичну цінність. До того ж, підкріплює сказане й систематичне застосування цього досвіду продовж 2001–2017 років у власній педагогічній практиці, а саме, спецкурсі поліфонії для музикознавців та композиторів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Суттєвим доповненням до підручника з поліфонії Ю. Євдокимової, завдяки своєрідному пролонгуванню ідей та методів вивчення західноєвропейської поліфонії *Ars Antiqua* й *Ars Nova* на вітчизняний матеріал безлінійного та партесного багатоголосся XVII–XVIII ст., став новітній навчально-методичний посібник Н. Ю. Плотнікової для студентів музичних вишів (2015) [14]. Зважаючи на суто лінійну техніку складання багатоголосся так званих «троєстрочія» та «демественного співу» – приєднання відокремлених ліній-голосів до провідного першоджерела, чіткий функціональний розподіл між партіями (путь, верх, низ) – зумовлює встановлення певних діахронних паралелей із полімелодичною (неімітаційною) ранньосередньовічною композицією на *cantus firmus* (тенор, контратенор, дуплум, тріплум). Але, на відміну від визначальної в західноєвропейській практиці ролі тенора в ладовому аспекті (від лат. «teneo» – «тримаю», «спрямовую»), на думку Н. Плотнікової, характерне «незлиття» го-



лосів у троєстрочії та деместві впливає також і на ладову побудову духовних піснеспівів, спричинюючи її поліладову структуру, котра одночасно сполучає в собі всі різновиди обіходних звукорядів: малий (путь), великий (низ) та усічений (верх) [14, с. 9].

Переходячи далі до української музикознавчої наукової школи, насамперед, зауважимо, що їй завжди був притаманний дійсно широкомасштабний підхід, стремління до всеосяжного осмислення історичних явищ у поліфонічній галузі в контексті типології музично-теоретичних та музично-практичних систем в особі таких корифеїв, як І. А. Котляревський, Г. М. Вірановський, І. Б. Пясковський та інші. Невипадково, що перше на теренах колишнього СРСР капітальне дослідження з історії поліфонії було видане саме в Україні, – маємо на увазі переклад двотомної «Історії гармонії та контрапункту» Й. М. Хоминського, здійснений композитором Л. Грабовським (1975, 1979), причому це видання на декілька років випередило вищезгадану шеститомну «Історію поліфонії» під редакцією Вл. Протопопова. Без перебільшення можна сказати, що вихід українського перекладу сучасної закордонної монографії Й. Хоминського став не тільки відправною точкою у вітчизняній науці про поліфонію, але також і певною віхою навіть в країнах близького зарубіжжя, дотепер не втрачаючи свого стимулюючого значення для багатьох сучасних композиторів, теоретиків, істориків, викладачів і студентів.

Так, комплексний системно-історичний метод, на якому ґрунтуються обидва підручники з поліфонії І. П. Пяскового – «Поліфонія» (2003) та «Поліфонія в українській музиці» (2012) [18; 19], – безсумнівно, сполучає в собі містку історичну базу конкретних теоретичних знань із потужним узагальнювальним потенціалом теорії систем І. Котляревського [8], адже розгляд поодиноких музичних явищ здійснюється автором крізь призму як найбільш абстрагованого рівня історико-стильового аналізу (загальні типи звукових систем), так і конкретизації цих музично-практичних систем на звуковисотному (ладовому) та ритмо-структурному (тематичному) рівнях. Сказане уможливило вільне проєкціювання композиційних методів, технік, жанрово-стильових закономірностей доренесансної поліфонії на сучасність, завдяки чому у творчості багатьох композиторів ХХ–ХХІ ст., таких як І. Стравін-



ський, О. Мессіан, К. Пендерецький, А. Пярт, Л. Грабовський та інші, І. Пясковський виокремлює такі типові неоготичні риси сучасної поліфонії, здебільшого неімітаційні за самою своєю природою:

а) чітку строфіку відокремлених текстових блоків у вокальних побудовах (на кшталт типового мотету XIII ст.);

б) гетерофонні фактурні співвідношення, що відбиваються в змінності дублюючих і контрастуючих функцій голосів (полімелодична поліфонія XX ст.);

в) поліритмія, поліметрія, метрична змінність в умовах мензуральної ритміки;

г) остинатність та варіантність модусної ритміки як чинники селективності типових поспівок раннього багатоголосся;

д) ізоритмія та ізомелія (color та talea) – визначальні композиційні принципи Ars Nova – як «прояв співвідношення остинатності і варіантності, одночасної різномасштабності ритмічних і звуковисотних повторів» [19, с. 152–153].

Явища неімітаційного контрапункту розглядаються в підручнику з поліфонії нового типу представниці харківської наукової школи Н. О. Супрун-Яремко (2014) в історичних умовах різних композиторських стилів, але, особливо, в українському народнопісенному багатоголоссі [26, с. 341–372], а також міцно закоріненій у ньому відокремленій гілці національної духовної музики [26, с. 373–497]. У зв'язку з цим постають закономірні питання притаманних літургійному музичному мистецтву різноманітних форм підголосковості. На особливу увагу заслуговують наведені Н. Супрун-Яремко зразки творчих письмових вправ, що передбачають створення підголоскових обробок для різних вокальних або інструментальних складів [26, с. 372].

Надзвичайно цінний внесок у дослідження питання типології музичних складів, неімітаційних видів поліфонії, зокрема, підголоскового і гетерофонного, був зроблений також у різні часи такими представниками харківської поліфонічної школи, як М. Д. Тіц, Д. Л. Клебанов, Л. Б. Решетников, Г. Н. Цицалюк, Т. С. Кравцов, Л. М. Трубнікова та інші. Так, цінні міркування щодо типології неімітаційного поліфонічного складу містить методична доповідь Д. Л. Клебанова «Питання викладання поліфонії» (1955 р.), рукопис якої зберігається в біблі-



отеці ХНУМ ім. І. П. Котляревського [7]. Поряд з імітаційним типом, автор називає такі поліфонічні склади, як контрастно-тематичний, варіантний (тобто, гетерофонний – *Н. Б.*) і підголосковий [7, с. 15–20]. Невелика за обсягом, але, в той же час, ємка за своїм змістом, стаття Л. Решетникова «Про гетерофонний і хоральний склади (до постановки питання)» (1995) продовжує розгляд старовинних музичних складів [20]. Прихований імітаційний потенціал народнопісенної підголосковості досліджує Т. С. Кравцов, доводячи важливу тезу про те, що між гранично різними в теорії музичними складами на практиці не існує непрохідних меж [9]. Всебічному дослідженню явища підголосковості як стабільного компоненту національного стилю в українському пісенному фольклорі та сучасній композиторській творчості присвячена ґрунтовна праця Л. М. Трубнікової [28].

На спеціальний розгляд заслуговує науково-методична діяльність відомого українського композитора і теоретика-поліфоніста Г. Цицалюка. Зокрема, у методичній розробці «Контрапункт, що припускає подвоєння голосів (штучне три- та чотириголосся)» (1991), науковець, відповідно до традицій харківської школи, передусім, у особі М. Тіца, розглядає цей контрапункт як різновид контрастної поліфонії і, спираючись на розвідки Й. Хоминського, пов'язує його походження із жанрами гімелю та фобурдону [29, с. 4–8]. За свідченням Н. Л. Очеретовської, лекції Г. Цицалюка «являли собою систематичний курс, що передбачав послідовний виклад усіх тем, зокрема, й тих, котрі в програмах і підручниках не зайняли достойного місця» [13, с. 175]. Як зазначає Н. Очеретовська, у своїй методичній праці «Підголоскова поліфонія в творчості українських композиторів» Г. Цицалюк спирається на класифікацію підголосків за їх функціями, запропоновану М. Тіцем: «втора; доповнюючий підголосок; розвиваючий підголосок; контрастуючий підголосок; колоруючий підголосок; підголосок-фон» [там само]. Велике науково-методичне значення має коментована хрестоматія Г. Цицалюка «Поліфонія в прикладах (з творів українських радянських композиторів)» (1989), у якій систематизуються кращі взірці української музики ХХ ст. за такими рубриками, як контрастна поліфонія, підголоскова поліфонія та поліфонічне варіювання, що є сферою наших зацікавлень у цій статті [31].



Торкаючись побіжно інших хрестоматій, необхідно коротко згадати посібник «Поліфонія Моцарта» В. Рукавишникова (1981) [21], який містить цінний матеріал, присвячений контрастній поліфонії й деяким різновидам складного контрапункту у творчості митця. Спеціальний підрозділ, озаглавлений як «Неімітаційна поліфонія», присутній також у «Хрестоматії з поліфонії» (на матеріалі музики сучасних вірменських композиторів) Г. М. Чеботарян (1982) [32]<sup>2</sup>.

**Висновки.** В процесі поступового зростання наукової зацікавленості в поглибленому вивченні музичного мистецтва епох, котрі передували ренесансній добі, відбувається послідовна перебудова теоретичного та практичного змісту вишівського курсу поліфонії, супроводжуючись появою відповідної низки підручників принципово нового типу. Зазначимо, що їхніми характерними рисами є не тільки історичні засади, поглиблений науково-теоретичний і аналітичний рівень викладення матеріалу (опора на першоджерела тощо), але також **наявність діяхронного підходу**, тобто вільної пролонгації розглядуваних методів, композиційних технік, жанрових особливостей, деяких певних прийомів на віддалені і, на перший погляд, ніяк не пов'язані між собою в часі та просторі епохи (І. Пясковський, Ю. Євдокімова та ін.). Але наразі процес становлення поліфонії як навчальної дисципліни продовжується, і тому актуальними залишаються завдання зі створення сучасних підручників і, особливо, практикумів із предмету, які б мали за мету всебічне оснащення наших майбутніх вітчизняних композиторів і музикознавців урівноваженим комплексом необхідних теоретичних знань та практичних навичок не тільки у сфері імітаційної, але також і багато ширшої в історико-стилістичному плані неімітаційної поліфонії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Беліченко Н. М. Завдання з поліфонії: Строгий стиль. Вільний стиль (фуга) : практичний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтв ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ТОВ «С. А. М.», 2015. 80 с.

<sup>2</sup> Не виключено, що саме цей ґрунтовний посібник надихнув Г. Н. Цицалюка на створення докладної хрестоматії на матеріалі сучасної української музики, оскільки один примірник – дарунок автора колегам-харків'янам – потрапив (завдяки Т. С. Кравцову) до бібліотеки Харківської консерваторії у 1983 році.



2. Вірановський Г. М. Музично-теоретичні системи: предмет і принцип побудови. Київ : Муз. Україна, 1978. 88 с.
3. Дубравская Т. Н. Полифония : программа-конспект : [учеб. пособ. для студ. высших учеб. заведений по специальности 051400 «Музыковедение» ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 2007. 143 с.
4. Дубравская Т. Н. Полифония : учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Инструментальное исполнительство». М. : Альма Матер : Академический Проект, 2008. 359 с.
5. Евдокимова Ю. К. О проблеме вузовского курса современной полифонии. *Современная музыка в теоретических курсах вуза : Сборник трудов ГМПИ. Вып. 51. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 168 с.*
6. Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. Москва : Музыка, 2000. 158 с.
7. Клебанов Д. Л. Вопросы преподавания полифонии : [текст доклада, машинопись]. Харьков : Харьковская гос. консерватория, 1955. 22 с.
8. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. Київ : Муз. Україна, 1983. 158 с.
9. Кравцов Т. С. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнологія, 1962. № 3. С. 54–63.*
10. Литинский Г. И. Задачи по полифонии. Ч. 1: Исполнение на ф.-п. : для муз. вузов. Москва : Музыка, 1965. 128 с.
11. Милка А. П. Полифония: в 2-х частях. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. 336 с.
12. Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. Москва : Музыка, 1989. 335 с.
13. Очеретовська Н. Л. Традиції української поліфонічної школи в педагогічній спадщині Г. Н. Цицалюка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 21 ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. С. 171–175.*
14. Плотникова Н. Ю. Полифония в русском безлинейном и партесном многоголосии XVII–XVIII веков : учебно-методическое пособие по курсу «Полифония» для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности «Музыковедение». Москва : Изд-во ПСТГУ. 2015. 48 с.



15. Полифония: Программа для музыкальных вузов по специальности № 2208 «Музыковедение»; сост. Т. Ф. Мюллер. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1983. 39 с.

16. Полифония: Программа для музыкальных вузов по специальности № 2208 «Музыковедение»; сост. С. С. Скребков. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1966. 16 с.

17. Программа-конспект дисциплины «Полифония». Специальность 05140 «Музыковедение»; сост. И. Кузнецов, Н. Симакова, при участии Вл. В. Протопопова. Москва, 2001. 80 с.

18. Пясковський І. Б. Поліфонія : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.

19. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.

20. Решетников Л. Б. Про гетерофонний і хоральний склади (до постановки питання). *Проблеми взаємодіяння музичальної науки і навчального процесу : сб. наукових матеріалів для муз. вузів. Вип. 2 ; Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Ділянка оперативного друку Харківського ДАУ, 1995. С. 42–45.*

21. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта : коммент. хрестоматия : учеб. пособ. для студ. муз. вузов. Москва : Музыка, 1981. 111 с.

22. Симакова Н. А. Азбука полифонии : учеб. пособ. Москва : Науч.-исслед. центр «Московская консерватория», 2013. 352 с.

23. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е. Москва : Музыка, 1982. 268 с.

24. Скребкова О. Л. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма. *Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Москва : Музыка, 1967. С. 85–129.*

25. Степанов А. Эксперимент по моделированию структуры полифонической музыки строгого стиля. Эстетические очерки. Вип. 2. Москва : Музыка, 1967. С. 387–401.

26. Супрун-Яремко Н. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.

27. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 383 с.





28. Трубнікова Л. М. Український пісенний фольклор та композиторська творчість. Харків : Основа, 2003. 86 с.
29. Хоминський Й. М. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся. Доба органуму. Поліфонія середньовіччя ; [пер. з пол., вступ. ст. і прим. Л. Грабовського]. Київ : Муз. Україна, 1975. 576 с.
30. Цицалюк Г. Н. Контрапункт, допускающий удвоение голосов (искусственное трех- и четырехголосие) : метод. рек. для студ. муз. вузов по курсу полифонии. Харьков : ХИИ. 1991. 20 с.
31. Цицалюк Г. Н. Поліфонія в прикладах (з творів українських радянських композиторів) : хрестоматія для вищ. і серед. муз. учбових закладів. Київ : Муз. Україна, 1989. 176 с.
32. Чеботарян Г. М. Хрестоматія по полифонии. Часть I ; Ереванская гос. консерватория. Ереван : Советакан грох, 1982. 252 с.

## REFERENCES

1. Belichenko N. M. (2015). *Zavdannia z polifonii: Strohyj styl'. Vil'nyj styl' (fuha)* [Tasks from polyphony: Strict style. Free style (fugue)]. Kharkiv : TOV «S. A. M.». 80.
2. Viranovs'kyj H. M. (1978). *Muzychno-teoretychni systemy: predmet i pryntsyyp pobudovy* [Musical-theoretical systems: the subject and the principle of construction]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 88.
3. Dubravskaja T. N. (2007). *Polifonija* [Polyphony]. Moscow. 143.
4. Dubravskaja T. N. (2008). *Polifonija* [Polyphony]. Moscow : Al'ma Mater : Akademicheskij Proekt. 359.
5. Evdokimova Yu. K. (1981). *O probleme vuzovskogo kursa sovremennoj polifonii* [On the problem of the university course of modern]. *Sovremennaja muzyka v teoreticheskikh kursah vuza* [Modern music in the theoretical courses of the university]. Moscow. 168.
6. Evdokimova Yu. K. (2000). *Uchebnik polifonii* [Textbook of polyphony. Issue 1]. Moscow : Muzyka. 158.
7. Klebanov D. L. (1955). *Voprosy prepodavaniya polifonii* [Questions of a polyphony teaching]. Kharkov : Kharkov State Conservatory. 22.
8. Kotljarevsky I. A. (1983). *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy evropejskogo iskusstvovznaniya. Metody izuchenija i klassifikacii* [Musical and theoretical



cal systems of European art history. Methods of study and classification]. Kyiv : Muzychna Ukraïna. 158.

9. Kravtsov T. S. (1962). Prykhovana imitatsijna polifoniia v ukrains'kykh narodnykh pisniakh [Hidden imitative polyphony in Ukrainian folk songs]. *Narodna tvorčist' ta etnografii*. № 3. 54–63.

10. Litinskij G. I. (1965). Zadachi po polifonii. Ch. 1 [Tasks for polyphony. Part 1]. Moscow : Muzyka. 128.

11. Milka A. P. (2016). Polifonija: v 2-h chastjah [Polyphony: in 2 parts]. Sankt-Peterburg : Kompozitor. 336.

12. Mjuller T. F. (1989). Učebnik polifonii [Textbook of polyphony]. Moscow : Muzyka. 335.

13. Očeretovs'ka N. L. (2008). Tradytsii ukrains'koi polifonichnoi shkoly v pedahohichnij spadščyni H. N. Tsytsaliuka [Traditions of the Ukrainian polyphonic school in the pedagogical heritage of G. N. Tsitsalyuk]. *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. Vyp. 21*. Kharkiv : Vydavnytstvo TOV «S. A. M.». 171–175.

14. Plotnikova N. Ju. (2015). Polifonija v russkom bezlinejnom i partesnom mnogogolossii XVII–XVIII vekov [Polyphony in the Russian non-linear and partes polyphony of the XVII–XVIII centuries]. Moscow : PSTGU. 48.

15. Polifonija (1983) : Programma dlja muzykal'nyh vuzov [Polyphony : Program for music universities]. Comp. T. F. Muller. Moscow. 39.

16. Polifonija(1966) : Programma dlja muzykal'nyh vuzov [Polyphony : Program for music universities]. Composed by S. S. Skrebkov. Moscow. 16.

17. Programma-konspekt discipliny «Polifonija» (2001) [Program-summary of the discipline “Polyphony”. Comp. I. Kuznetsov, N. Simakova, with the participation of Vl. V. Protopopov]. Moscow. 80.

18. Pyaskovsky I. B. (2003). Polifoniia [Polyphony]. Kyiv : DMTsNZKiMU. 242.

19. Pyaskovsky I. B. (2012). Polifoniia v ukrains'kij muzytsi [Polyphony in Ukrainian music]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chajkovs'koho. 272.

20. Reshetnykov L. B. (1995). Pro heterofonnyj i khoral'nyj sklady (do postanovky pytannia) [About heterophonic and choral types of textures (before the question is put)]. *Problemy vzaymodejstvya muzykal'noj nauky i učeбноho proťsessa : sb. nauchnykh materyalov dlja muz. vuzov. Vyp. 2*; Khar'kovskij institut iskusstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkov : DAU. 42–45.



21. Rukavishnikov V. N. (1981). Polifonija Motsarta : Komment. khrestomatija [Mozart's polyphony: Commented chrestomathy] Comp. V. N. Rukavishnikov. Moscow : Muzyka. 111.
22. Simakova N. A. (2013). Azbuka polifonii [The ABCs of polyphony] Moscow. 352.
23. Skrebkov S. S. (1982). Uchebnik polifonii [Textbook of polyphony]. Moscow : Muzyka. 268.
24. Skrebkova O. L. (1967). Raznotemnoe dvuh- i trehgolosie strogogo pis'ma [The differentiated two- and three-voiced strict writing]. Voprosy metodiki prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh disciplin. Moscow : Muzyka. 85–129.
25. Stepanov A. (1967). Eksperiment po modelirovaniju struktury polifonicheskoy muzyki strogogo stilja [Experiment on modeling the structure of polyphonic music of a strict style]. Esteticheskie ocherki: vyp. 2. Moscow : Muzyka. 387–401.
26. Suprun-Yaremko N. (2014). Polifoniia [Polyphony]. Vinnytsia : Nova Knyha. 512.
27. Taneev S. I. (1959). Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma [Convertible counterpoint in the strict style]. Moscow : Gos. muz. izd-vo. 383.
28. Trubnikova L. M. (2003). Ukrains'kyj pisennyj fol'klor ta kompozytors'ka tvorchist' [Ukrainian song folklore and composer work]. Kharkiv : Osnova. 86.
29. Khomyns'kyj J. M. (1975). Istoriiia harmonii ta kontrapunktu. T. 1. Per-visne bahatoholossia. Doba orhanumu. Polifoniia sered'ovichchia [History of harmony and counterpoint. T. 1. Initial polyphony. The epoch of the organum. Medieval polyphony]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 576.
30. Tsytsaliuk H. N. (1991). Kontrapunkt, dopuskajushhij udvoenie golosov (iskusstvennoe treh- i chetyrehgolosie) [Counterpoint, which allows doubling of voices (artificial three- and four-voice)]. Kharkiv : HII. 20.
31. Tsytsaliuk H. N. (1989). Polifoniia v prykladakh (z tvoriv ukrains'kykh radians'kykh kompozytoriv) [Polyphony in the examples (from the works of Ukrainian Soviet composers)]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 176.
32. Chebotarjan G. M. (1982). Hrestomatija po polifonii. Chast' I [Chrestomathy for polyphony. Part I]. Erevan : Sovetakan groh. 252.



УДК: 781.4.087.5

ORCID ID: 0000-0003-3244-4987

**Полтавцева Г. Б.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

**Навчальний посібник «Гармонія» І. М. Дубініна  
(до 100-річчя від дня народження автора)**

## АНОТАЦІЯ

**Полтавцева Г.Б. Навчальний посібник І. М. Дубініна «Гармонія» (до 100-річчя від дня народження автора).** ■ Статтю присвячено 100-річчю від дня народження маститого теоретика харківської школи І. М. Дубініна. Навчальний посібник І. М. Дубініна «Гармонія» більш ніж півстоліття залишається єдиним в Україні, написаним українською мовою. В представленому дослідженні з точки зору сучасності здійснено аналіз методології й методики навчання гармонії, запропонованих у даному посібнику. Виявлено протиріччя між функціональним та модальним підходами І. М. Дубініна до освоєння гармонії, простежено особливості навчального посібника в історичній динаміці розвитку вітчизняної музичної освіти. Як висновок, проводиться думка, що причиною названих протиріч є особливості музичного матеріалу, який онтологізується у методології, і, якщо методика вивчення гармонії прагне відповідати художній практиці, її внутрішні суперечності чи недомовки стають неминучими. У підручнику І. М. Дубініна, на відміну від «споріднених» підручників П. І. Чайковського і А. М. Мясоєдова, вони загострені й подані у найбільш «драматичній» формі – свого роду «формі контрасту».

■ **Ключові слова:** І. М. Дубінін, теоретична спадщина, гармонія, дидактика, методологія, методика, історія й сучасність, функціональність й ведіння голосів, протиріччя.

## АННОТАЦІЯ

**Полтавцева Г. Б. Учебное пособие «Гармония» И. Н. Дубинина (к 100-летию со дня рождения автора).** ■ Статья приурочена к 100-летию со дня рождения маститого теоретика харьковской школы И. Н. Дубинина. Учебное пособие И. Н. Дубинина «Гармония» более полувека остается един-



ственным в Украине, написанным на украинском языке. В представленном исследовании с точки зрения современности предпринят анализ методологии и методики обучения гармонии в данном пособии. Показаны противоречия между функциональным и модальным подходом И. Н. Дубинина к освоению гармонии, прослежены особенности учебного пособия в исторической динамике отечественного образования. Как вывод, проводится мысль о том, что причиной названных противоречий являются особенности музыкального материала, который онтологизируется в методологии, и, если методика изучения гармонии стремится соответствовать художественной практике, её внутренние противоречия или недомолвки становятся неизбежными. В учебнике И. Н. Дубинина, в отличие от «родственных» учебников П. И. Чайковского и А. Н. Мясоедова, они заострены и представлены в наиболее «драматичной» форме – своего рода «форме контраста».

■ **Ключевые слова:** И. Н. Дубинин, теоретическое наследие, гармония, дидактика, методология, методика, история и современность, функциональность и голосоведение, противоречие.

#### ABSTRACT

**Poltavtseva Galina ■ Igor Dubhinin's tutorial «Harmony» (confined to centenary of authors birth).**

**Background.** The article confined to centenary of birth of Igor Dubhinin, the venerable musical theorist of Kharkiv school. The tutorial “Harmony” by Igor Dubhinin during the half of the century stays only one in Ukraine in Ukrainian. Unfortunately, some musicians still do not even know about its existence. At the same time, others have been turning to him for a long time in educational practice. The theoretical Ukrainian musicology still does not comprehend and not evaluate this manual. **The aim of this article** is to make analytics of methodology and method of teaching in “Harmony” textbook from the point of view of nowadays.

**As the results,** it was shown contradictions between Dubhinin's functional and modal approach for study harmony, traced features of the tutorial in historical dynamic of domestic education.

Harmony as a practical discipline has a systematic thematic content, which is united into two parts – “Diatonicism” and “Chromaticism”. In the first edition (1968), the tutorial covers the first part entirely and the second section partly; in the second edition (1981–1982), corrected and expanded to 2 volumes, the part of “Diatoni-



cism” is filled with the topics about ninth chords of II and IV degrees. “Chromatics” is vastly enriched; almost all topics of the course (except for one “Major-Minor”) are included here, which greatly broadens the purpose of the textbook. Along with the musical faculties of pedagogical educational institutions, it is necessary to include music training colleges, specialized schools of music and even separate faculties of music institutions of higher education of Ukraine. I. M. Dubhinin’s manual absorbed the traditions and advantages of the Kharkiv musical-theoretical school, which at the time of its publication were represented by professors M. D. Tits, T. S. Kravtsov, O. V. Gusarova, – in particular, interest in natural-modus harmony. The textbook features a wealth of practical and creative tasks for each subject of the course and a comprehensive coverage of musical material for examples.

The author himself already notes in the first edition that the manual is somewhat different from the popular and now the textbook of harmony by the group of teachers of the Moscow Conservatoire [6]. Indeed, in the *first edition* of I. Dubhinin’s manual, all attention is paid to the correlation of the all triads of all degrees and to the means of their connection, that is, harmony is presented as the art of exclusively concordance conducting of the voices of the chords. From here the question of harmonious colorfulness, diversity as such comes. The author considers the harmonic ratios at the distance of second and third intervals equally as the ratios at the distance fourth and fifth, and the triads on the II, III, and VII degrees of the modus – in the same way as the triads on IV or V. Traditional for the harmony study the question about functionality of chords actually does not go up.

In the *second edition* of the tutorial, in two volumes, some adjustments were made to the methodology: a separate topic is devoted to the question of harmonic functions. It is indicated that the sounds are united around the tonic as a main tone, and the laws of gravity are inherent not only to the degrees of the modus, but also to the accords “built on these degrees” [4, p. 20]. The author introduces the notion of the main triads on I, IV, V degrees, and lateral triads, but notes that “such a classification in modern theory can only be used conditionally” [ibid.].

In general, the author’s desire to bring harmony closer to revealing the style of Ukrainian folklore, Ukrainian and Russian music leads to a weakening of attention on the issues of functional logic of chords. As a result, the sense of tonicality as a harmonious content in conditions of using of all the triads on all levels is not raised, it is solely about the factors of correlations and combinations of chords directly in practice. Thus, the art of harmonization appears as the art of combinatori-



al thinking by the triads. This is quite difficult and really requires from the hearing of a musician “liberation from the standards.” However, as far as it is necessary?

In connection with this methodically “double-headed” way of introducing to harmony (on the one hand, through the techniques of combinations, on the other – through the dynamics of functions), the question of the priority of one of the principles sharply raises: *the conducting of voices in chord combinations of various correlation or the logic of harmonic functionality that itself dictates choice of chord sequences?* The answer to this question turns out to be *ambiguous* in the author’s position.

In the method of teaching harmony there are, indeed, two sides. And if, conventionally speaking, in the “classical” approach the starting point is the logics of “three proportions” (Rameau), the T-S-D logics, then a number of teachers, nevertheless, are inclined to the initial introduction of triads of all levels on the basis of high-quality conducting of the chord voices.

Indicative in this plan is the line “P. Tchaikovsky – A. Myasoyedov”. Namely in this way, going from the all possible correlations and interconnections of the all triads, P. Tchaikovsky acts, which is the author of the first domestic textbooks in the study of harmony: “The Guide to the Practical Study of Harmony” (1872) and “The Brief Textbook of Harmony” (1875). Therewith P. I. Tchaikovsky refers to the musical material on the basis, of which he develops his tutorial: the Russian Church music, which is mostly based on *the modal principle of thinking*, where ancient moduses with their lack of tonal centralization – the property of classical harmony – are of great importance. On the other hand, P. I. Tchaikovsky is also invokes from the practice of the general-bass.

The textbook “Harmony” by A. Myasoyedov, published almost the century later (1980), practically simultaneously with the textbook of I. Dubhinin, following the traditions of Tchaikovsky, also begins the course by studying of the all triads [8, p. 3].

The music material, which I. Dubhinin ontologizes in his methodology, also differs from the material of Viennese classics. Speaking about the peculiarities of natural modus harmony and harmony of Ukrainian and Russian music, he also implies the phenomenon that in modern theory will be called “modality”. However, it is logical to assume that the term “modality” in the 80s of the last century – when the textbook by I. Dubhinin was created – was not yet the term domestic practice of harmonic generalizations.



How is the methodical problem of functionality solved in Tchaikovsky's and Myasoyedov's manuals, in which also widely develops the connections of triads of all levels? For P. Tchaikovsky-theorist, the supremacy of the three functions is initial and unconditional. A. Myasoyedov, in contrast to I. Dubhinin, devotes a part of the theme "Triads" to the logic of harmonic functions (section 2, §§ 8–10). The author, like N. Rimsky-Korsakov and "brigade" of the theoreticians of the Moscow Conservatoire in the twentieth century, the whole set of triad systems divides into three functional groups – T, S, D, and then shows the levels of instability within the groups. According to A. Myasoyedov, "this approach gives the opportunity to focus on the development of the norms of functional logic"[8, p. 4].

**Conclusions.** Considered textbooks by P. Tchaikovsky and A. Myasoyedov, in contrast to the I. Dubhinin's work, have no contradictions in the method of studying harmony. Their method, which includes the two sides – the functionality and the conducting of voices in combinations of chords – is holistic and unique. Nevertheless, some things remain unclear to the end. For example, how one may to explain the triads sequence of II–VI–IV degrees in the textbook by P. Tchaikovsky from the standpoint of functionality? Why A. Myasoyedov forced to supplement the classical full harmonic turnover by its inversion in a natural minor? And how to solve the contradiction between the two approaches in the methodology of harmony of I. Dubhinin?

The answer to these questions in all three cases is due to the peculiarities of that musical material, which is ontologized in the methodology. Classical harmony as a pure style ends up to 1820, then the penetration of modalisms begins. And, if the method of studying harmony tends to correspond with artistic practice, its internal contradictions or imperfections become inevitable. In the textbook by I. Dubhinin, unlike the "related" textbooks by P. Tchaikovsky and A. Myasoyedov, they are sharpened and presented in the most "dramatic" form – a kind of "form of contrast".



**Актуальність теми, аналіз публікацій.** Серед наук про музику музична теорія (цикл музично-теоретичних дисциплін) є крилом відносно «точної науки», пов'язаної з мистецтвом розгортання звуків у часі. Звукові співвідношення з доби Античності вимірюються та висловлюються числом, – достатньо вказати на вчення про інтервали. Музика є «число у часі», бо у самій музиці, як говорив Лейбніц,





«душа обчислює». У цьому – її розумність, і у цьому – розумність музичної теорії як відбиття самого духу музики. Але серед наук про музику музична теорія – найбільш абстрактна галузь і, у відомому сенсі, найбільш віддалена від конкретної живої художньої інтонації. Вшанування 100-річчя з дня народження теоретика, видатного представника харківської школи, яким був І. М. Дубінін, – подія унікальна і тим більш цінна. До того ж, ювілей І. М. Дубініна є й роком 100-річчя заснування Харківської консерваторії, нині – Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Серед робіт харківських музикантів старших поколінь, що залишили нам у спадок свій науковий і педагогічний досвід, – «Практический курс гармонии» В. Барабашова, «Искусство инструментовки» Д. Клебанова, «О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений» М. Тица, «Музичні диктанти та мелодії для гармонізації» Л. Булгакова і П. Калашника, «Музыкальные диктанти» Л. Решетнікова. У цьому ряду – і посібник І. М. Дубініна «Гармонія», в першому виданні – 1968 р., у другому, виправленому й доповненому (розширеному до 2-х томів), що вийшло удвоє збільшеним тиражем (9000 примірників) – 1988 року.

Гармонія як практична учбова дисципліна має системний тематичний зміст, якій об'єднується у дві частини – «Діатоніку» та «Хроматику». У першому виданні посібник охоплює цілком першу і частково другу частину – з темою «Модуляції у споріднені тональності» включно, що визначає його призначення для музичних факультетів педагогічних ВНЗ і училищ (про що заявлено в Передмові). У другому виданні частина «Діатоніка» поповнена темами про нонакорди II та IV щаблів. «Хроматика» значно збагачена, сюди увійшли практично *усі теми курсу* (за виключенням однієї – теми «Мажоро-мінор»), що значно розширює реальне призначення посібника. Поряд із музичними факультетами педагогічних ВНЗ сюди, безумовно, слід зарахувати музичні училища, спеціалізовані середні музичні школи й навіть, частково, музичні заклади вищої освіти України (окремі виконавські факультети). Посібник І. М. Дубініна після видання 1968 р., тоді у невеликій кількості екземплярів, пройшов досить активне обговорення серед колег на кафедрі теорії музики Харківського інсти-



туту мистецтв, де, у тому числі, працювали професори М. Д. Тіц, Т. С. Кравцов, О. В. Гусарова; він увібрав певні традиції та переваги кафедри (зокрема, інтерес до натурально-ладової гармонії, до секундових і терцевих гармонічних інтонацій тощо). Підручник вирізняє багатство практичних і творчих завдань самого різноманітного плану (починаючи з найпростіших) до кожної теми курсу, а також – всебічне охоплення художніх прикладів.

З часу першого видання посібника гармонії І. М. Дубініна пройшло 50 років. Значення цієї глибоко професійної праці важко переоцінити. Справа у тому, що протягом 50 років посібник І. М. Дубініна був, є і залишається єдиним посібником в Україні українською мовою. На жаль, деякі музиканти досі навіть не знають про його існування. Разом з тим, інші дуже давно звертаються до нього в учбовій практиці. У теоретичному ж українському музикознавстві досі не здійснено осмислення та оцінки цього посібнику.

**Мета статті.** Завдання гармонічної науки й дидактики за період з 60 років минулого сторіччя, коли І. М. Дубініним було створено посібник «Гармонія», значно розширилися. Має сенс почати – хай і через півстоліття – *аналіз особливостей даного посібника у методологічному та методичному планах, з позицій вже сьогоденного часу*, тобто у контексті вітчизняної дидактики гармонії як історичного процесу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В першу чергу прочитаємо, що відмічає сам автор вже у першому виданні: «Посібник *дещо* відмінний від широко використовованого зараз підручника гармонії групи викладачів Московської консерваторії. <...> Істотно змінено порядок побудови курсу. <...> Розглядаються тризвуки *всіх ступенів*» [3, с. 3. – *курсив наш, Г. П.*], що дозволяє «уникнути досить небезпечної звички до стандартів в гармонії», створити «передумови для розвитку натурально-ладового відчуття», «звернути увагу на народну музику взагалі і українську музику та її гармонію особливо» [там само].

В посібнику І. М. Дубініна у **першому виданні** вся увага приділяється співвідношенням тризвуків усіх шаблів і засобам їх сполучення, тобто гармонію подано як мистецтво виключно узгодженого ведіння голосів акорду («у чотириголосі утворюється шість пар го-



лосів» [там само, с. 12]) при його переході у інший акорд будь-якого співвідношення. Самі сполучення здійснюються за законами класичних правил гармонії, але акорди позначено виключно римськими цифрами, відповідно номеру щаблю основного тону. Рішуче постає питання гармонічної барвистості, різноманітності як такої. Секундові, терцеві співвідношення гармоній розглядаються врівні з кварто-квинтовим, тризвуки на другій, третій, сьомій щаблях ладу – врівні з тризвуками на четвертому або п'ятому. Традиційне для вивчення гармонії питання функціональності акордів автором фактично не підіймається (поняття S і D вперше з'являються лише на 43 сторінці підручника, у зв'язку з каденціями, а фундаментальний термін гармонії – *«функція»* – лише на 47-й, щоб далі не бути вживаним). Поняття автентичного та плагального зворотів залучено тільки в зв'язку з темою каденцій [3, с. 43, 47].

У другому виданні посібника, у двох томах (1981, 1982), до методики внесені певні корективи відносно питання гармонічних функцій. Слідом за темами «Співвідношення акордів» та «Способи сполучення тризвуків» з'являється тема «Короткі відомості про гармонічні функції». Вказано, що звуки об'єднуються навколо тоніки як опорного тону, а закономірності тяжіння властиві не лише ступеням ладу, а й акордам, «побудованим на цих ступенях» [4, с. 20]. Введено поняття головних тризвуків I, IV, V щаблів та побічних, але у супровідній виносці автором все ж відзначено, що «така класифікація в сучасній теорії може бути використана лише умовно» [там само].

Таким чином, прагнення автора наблизити гармонічну науку до виявлення стилю українського фольклору, української і російської музики спричиняє ослаблення уваги до питань функціональної логіки акордів, стирання різниці між поняттями «звукощаблю» і «акордощаблю», гармонічної – тобто квинтової – близькості акордів та мелодичної – тобто секундової – близькості лінійних тонів. На відміну від динаміки гармонічних тяжінь і енергії цілеспрямованості класичної гармонії на перший план виходить явище колористичної трактовки ладогармонії та розосередженої тонікальності.

Як уявляється, при такому підході першою темою для рішення задач повинна стати тема «Гармонізація басу», оскільки бас своїми



тонами прямо вкаже, тризвуки яких шаблів слід застосувати. Але першою у підручнику є зовсім протилежна тема – «Гармонізація мелодії тризвуками I, IV, V ступенів» [4, с. 22], тобто T, S і D. У цьому зв'язку помітимо, що саме так побудований методично протилежний підручник – «Гармонія» групи московських авторів [6], який виходить з функціональної теорії тональної гармонії, де функція акорду – це його зміст.

T-S-D-T – зворот, де субдомінанта *заперечує тоніку*. Про це, згідно Л. А. Мазелю [7] і Ю. М. Холопову [10], писав ще попередник Хуго Ріманна М. Хаупманн. Тоніка є першим недубльованим обертоном самої субдомінанти, тому вона (тоніка) як би зроблена «з ребра субдомінанти». Поява слідом за тонікою тризвуку субдомінанти викликає ефект суперечності: «ні, не ти тоніка, а я»; але далі з'являється домінанта, і все стає на свої місця. Справа у тому, що домінанта, у свою чергу, зроблена «з ребра тоніки», і тому її тяжіння до тоніки є дуже сильним. Своєю дією вона значно посилює функцію заключної тоніки «теза – антитеза – синтез» або «начало – конфлікт – розв'язання й закріплення розв'язання» – такими є засади змісту гармонічної функціональності у звороті T-S-D-T.

Чи не суперечить перехід І. М. Дубініна від теми різноманітних співвідношень тризвуків ладу і засобів їх сполучень до теми гармонізації мелодії тризвуками T-S-D? Точніше, I, IV, V шаблів (заміна літер T-S-D на номери шаблів I, IV, V, зручна у практиці, не розкриває змісту гармонії)? Суперечність збільшується далі, бо від «Гармонізації мелодії» головними тризвуками автор переходить до «Гармонізації баса», і знову головними тризвуками, як це зроблено і у московському підручнику. Але потім, з темою «Гармонізація мелодії тризвуками всіх ступенів», підхід Дубініна значно змінюється: питання функцій зовсім не стає, почуття тонікальності як гармонічного змісту в умовах використання тризвуків усіх шаблів ніяк не виховується, мова йде виключно про вже знайомі фактори співвідношень й сполучень акордів безпосередньо на практиці. Мистецтво гармонізації постає як мистецтво комбінаторного мислення тризвуками. Це досить важко і дійсно потребує від слуху музиканта «позбавлення від стандартів». Але наскільки це доцільно?



У зв'язку з даним методично «двоголовим» шляхом введення у гармонію (з одного боку, шляхом техніки сполучень, з іншого – динаміки функцій) гостро постає питання пріоритету одного з начал: **ведіння голосів у сполученні акордів різноманітних співвідношень або логіки гармонічної функціональності, що сама диктує вибір акордових послідовностей?** Відповідь на це запитання виявляється у позиції автора *двозначною*: у теоретично-аналітичному викладенні (розділ 2, підрозділ 3) це, безумовно, ведіння голосів; у практичній частині (розділ 3, підрозділи 1–4) – або/або, тобто спочатку – це логіка функцій, а далі – ведіння голосів.

Показова у такому ж суперечному ключі розмова Ігоря Миколайовича про «змінні функції» акордів: «тризвуки набувають стосовно до тимчасової тоніки значення домінантової, субдомінантової або медіантової функції» [4, с. 21]. З одного боку, на перший план висунуто логіку трьох класичних гармонічних функцій, з другого – додатково заявлено про ще одну, четверту, функцію, але без пояснення про особливості гармонічного тяжіння та інший зміст терцевих гармонічних інтонацій. (Принцип ведіння голосів, у свою чергу, також викладений непослідовно: техніка сполучення тризвуків терцевого співвідношення розглядається на відстані чотирьох розділів від техніки сполучення тризвуків у інших співвідношеннях) (див. [3, с. 17–19 та 38–41]).

У методиці викладання гармонії є, дійсно, **дві сторони**. І, якщо, умовно кажучи, у «класичному» підході відправною точкою виступає логіка «трьох пропорцій» (Рамо), T–S–D, то вже цілий ряд викладачів схиляється до первісного введення тризвуків усіх щаблів на базі вправного ведіння голосів.

Розглянемо це явище більш ретельно.

Показовим є підручник «Гармонія» А. Мясоєдова, що виданий у 1980 р., тобто практично одночасно з підручником І. М. Дубініна. «Данный учебник, – пише А. Мясоєдов, – следуя традициям Чайковского, начинает курс с прохождения всех трезвучий лада» [8, с. 3].

Дійсно, саме так, від усіх можливих співвідношень й усіх сполучень усіх тризвуків ладу іде П. І. Чайковський – автор перших вітчизняних підручників у навчанні гармонії «Руководство к практическому изучению гармонии», (1872) і «Краткий учебник гармонии» (1875),



тобто майже за сторіччя раніше А. Мясоедова. При цьому П. І Чайковський посилається на музичний матеріал, на базі якого розробляє посібник, – мова йде про російську *церковну музику*, російській церковний спів, «имея в виду четырехголосные сочинения *Бортнянского, Львова* и других авторов», – пише П. І Чайковський [11, с. 166. – *курсив наш, Г. П.*]. Безперечно, онтологізація цього матеріалу визначила даний методичний підхід Чайковського-теоретика. Церковна музика здебільшого базується на **модальному принципі мислення**, де велике значення мають стародавні лади, їх мелодично-звукорядне розкриття, відсутність тональної централізації з її керуючою енергією тяжіння, що притаманна класичній гармонії, та де, нарешті, внаслідок мелодичного начала, важливою є роль секундових, терцевих співвідношень гармонічних вертикалей.

З іншого боку, П. І Чайковський виходить також із джерел практики *генерал-басу* (про що сам каже у зв'язку з визначенням гармонії), де акорди представлені виключно у вигляді цифрових позначень інтервалів по вертикалі (у випадках акордових обернень), тобто під акордами немає ніяких римських цифр або буквених знаків.

Нарешті, по-третє, є ще одна причина, з якої П. І Чайковський-теоретик пішов даним методичним шляхом. Як композитор ХІХ ст., він, безумовно, не міг обминути особистого органічного почуття стилю сучасної російської музики, та і власних музичних творів з їх множинними модальними особливостями.

Системність розробки у підручнику П. І Чайковського сполучень тризвуків різних співвідношень дивує й захоплює. Мова йде про гармонічний спосіб сполучення. Послідовно від Т, від Д, від S, від VI, від III, від II автор дає (цитуємо) «**таблицю всіх зв'язних сочетаний** в пределах лада C-dur» [11, с. 173], невтомно сполучає кожний варіант кожного тризвуку з усіма варіантами тризвуків кварто-квинтового і терцевого співвідношень. Послідовність з боку П. І Чайковського-теоретика простежується і в тому, що з перших кроків автор дає завдання виключно на гармонізацію басу (методика гармонізації мелодії відкладається у кінець). У питаннях гармонізації мелодії П. І Чайковський-теоретик рекомендує при виборі акорду виходити з можливостей ведіння голосів.



Музичний матеріал, який онтологізує у своїй методології І. М. Дубінін, також відрізняється від матеріалу віденської класики. Говорячи про особливості натурально-ладової гармонії і гармонії української та російської музики, він також має на увазі те, що у сучасній теорії отримало назву «*модальність*». Логічно припустити, що термін «модальність» у 80-ті роки минулого століття – коли було створено підручник І. М. Дубініна – ще не був терміном вітчизняної практики гармонічних узагальнень. Курс «Лекции по гармонии» Т. Бершадської, де вперше була заявлена відокремлена тема «Монодійно-гармонічні лади» як протилежне «Гармонічним ладам» явище, виданий 1978 р., тобто всього за три роки до перевидання роботи І. М. Дубініна.

Сам термін «модальність», за Ю. М. Холоповим, вводив угорський теоретик Лайош Бардош 1961 р. [10, с. 192]. Сьогодні ми маємо виразне уявлення щодо модальної гармонії, яку відрізняють, як пише Ю. М. Холопов, такі риси: «смена созвучий регламентируется движением голосов, а не законами кварто-квинтовых функциональных соотношений» [там само, с. 194]; «Гармонические связи всюду регулируются движением по ступеням модуса <...> без выделения центральных аккордов» [там само, с. 198]; и, «если старомодальная гармония исторически “приходит” к тональности (классического типа), то новомодальная “уходит” от неё» [там само]. Звідси – двозначність тональних структур внаслідок впливу паралельно-змінного ладу, пухкість структур, перевага не динамізму розв’язань і цілеспрямованості, як це притаманно класичній гармонії, а колористики мови.

Цікаво, що сам Ю. М. Холопов дотримується функціонального цифрового позначення гармоній, яке було досконало розроблено у Німеччині Хуго Ріманом ще у 1893 р. (помітимо, розроблено *пізніше*, ніж посібники як Чайковського, так і Римського-Корсакова, 1884–1885 рр.) і якого, на відміну від вітчизняної традиції, суворо дотримуються у Західній Європі понині. У цьому цифровому позначенні акордів зовсім немає місця номерам шаблів, – тільки три літери, але з різноманітними нюансами (див. [10, с. 502–503]). Поряд з тим, Ю. М. Холопов – у зв’язку з аналізом й наведеними позначеннями (у традиціях французько-німецької методики) до фрагмен-



ту Хору саїтників з опери Мусоргського «Борис Годунов» – пише: «Выписанные тональные значения аккордов **не неверны**, но только **односторонне ориентированы** и требуют развернутого дополнительного объяснения <...>, в котором детально разъяснялась бы сущность модальной (а не тональной) стороны гармонии» [10, с. 205]. В цьому зв'язку процитуємо фрагмент з посібника А. Мясоєдова, де йдеться, зокрема, про прохідні й допоміжні квартсектакорди: «при плавном голосоведении их функциональный смысл не имеет существенного значения» [с. 4].

Вище відносно посібнику І. М. Дубініна було зроблено висновок про методологічну двозначність позиції автора, суперечність двох методик – на базі ведіння голосів при сполученні акордів, обминаючи гармонічні функції, і – на базі гармонічних функцій. Оскільки було проведено паралель «Дубінін – Мясоєдов/Чайковський», поставимо питання: як вирішується методична проблема функціональності у Чайковського і Мясоєдова, які також широко розробляють сполучення тризвуків усіх щаблів?

На відміну від І. М. Дубініна, з його прагненням максимально обійти параметр функціональності, Мясоєдов у розділі 2, «Тризвуки», після викладання норм ведіння голосів три параграфи (8–10) присвячує логіці гармонічних функцій. *Увесь набір тризвуків ладу* автор, подібно до Римського-Корсакова, а у ХХ ст. – «бригади» теоретиків МДК, *розділяє на три* функціональні групи T, S, D, а далі показує ступені нестійкості всередині груп. За думкою А. Мясоєдова, «такой подход дает возможность сосредоточить **впоследствии основное внимание на выработке норм функциональной логики**» [8, с. 4, – *курсиви наші, Г. П.*]. Цю «силу норм функціональної логіки» не можна не відчувати при рішенні авторських задач з гармонізації мелодії, у яку ця логіка попередньо Мясоєдовим закладена. Почуття тонікальності й градації напружень стає дуже важливим.

А як виглядає питання функціональної логіки у попередника Мясоєдова, П. І. Чайковського?

П. І. Чайковській при роботі над підручником спирався на переклад підручника Е. Фр. Ріхтера, видання 1868 р. (де, зокрема, завдання з гармонізації було дано *виключно на бас*. Цю ж традицію було





продовжено далі А. Аренським, учнем П. І. Чайковського). Природно, П. І. Чайковський, охоплюючи всі щаблі тризвуків лада, з його пильною увагою до ведіння голосів, не міг обминути функціональний підхід, який з часів Рамо був загальнозживаним у Європі. Вже на перших сторінках першого розділу підручника П. І. Чайковській-теоретик пише: «Всю массу мажорных и минорных трезвучий мы **разделим на три группы**, по два трезвучия в каждой; *тоническую* – из трезвучий на первой и шестой ступенях, *доминантовую* – из трезвучий на пятой и третьей ступенях, *субдоминантовую* – из трезвучий на четвертой и шестой ступенях» [12, с. 10]. У таблиці зв'язаних сполучень П. І. Чайковський-теоретик суворо дотримується плану пріоритетного місця тризвуків T, D, S; розмову про акорд «субдомінантової групи» у каденціях супроводжує показовою виноскою: «Под этой группой мы разумеем субдоминанту, а также трезвучие и септаккорд на второй ступени» [11, с. 212]. Трохи раніше: «сюда можно отнести и сектаккорд уменьшенного трезвучия» [там само, с. 198]. Таким чином, зверхність трьох функцій є для П. І. Чайковського-теоретика відправною й безумовною (власно природний, гармонічний зв'язок у співвідношеннях акордів він трактує не на основі інтервалу квінти, але на базі ладово-щаблевої спорідненості).

Методичний ланцюжок Чайковській-Мясоєдов почасти можна протягнути й до нашого часу, – мається на увазі підручник гармонії О. М. Абизової, 1996 р., де досить рано вивчаються деякі побічні тризвуки [1]. Але він далекий від того, щоб, як у таблиці П. І. Чайковського, подати усі зв'язані сполучення тризвуків у межах діатоніки ладу. Щодо решти цей підручник близький до іншого ланцюжка: Римський-Корсаков – бригада авторів МДК [9; 6].

**Висновки.** Розглянуті підручники П. Чайковського і А. Мясоєдова, на відміну від праці І. М. Дубініна, не мають суперечностей у методі вивчення гармонії. Їх метод, що включає дві сторони, тобто функціональність і ведіння голосів (у сполученні акордів), є цілісним і єдиним. Одне визначає інше, і навпаки. І все ж дещо зостається не до кінця проясненим. Як з'ясувати, наприклад, послідовність тризвуків II–VI–IV у підручнику П. І. Чайковського з позиції функціональності? Чому А. Мясоєдов змушений доповнити класичний повний гармоніч-



ний зворот його інверсією у натуральному мінорі? І як розв'язати суперечність двох підходів у методиці гармонії І. М. Дубініна?

Відповідь на ці питання у всіх трьох випадках пов'язана з особливостями того музичного матеріалу, який онтологізується у методології. Класична гармонія як чистий стиль закінчується до 1820 року, далі починається проникнення модалізмів. І, якщо методика вивчення гармонії прагне відповідати художній практиці, її внутрішні суперечності чи недомовки стають неминучими. У підручнику І. М. Дубініна, на відміну від «споріднених» підручників П. І. Чайковського і А. Мясоєдова, вони загострені, оголені, подані у найбільш «драматичній» формі – свого роду «формі контрасту».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Гармония : учебник [перезид.]. М. : Музыка, 1996. 383 с.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с.
3. Дубінін І. Гармонія : навч. посібник для муз.-пед. факультетів пед. інститутів. Київ : Музична Україна, 1968. 133 с.
4. Дубінін І. М. Гармонія : у двох частинах. Частина перша. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1981. 136 с.
5. Дубінін І. М. Гармонія : у двох частинах. Частина друга. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1982. 175 с.
6. Учебник гармонии. [Дубовский И. И, Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В.]. М. : Музыка, 1965. 438 с.
7. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М. : Музыка, 1972. 616 с.
8. Мясоєдов А. Учебник гармонии : учебник для муз. училищ. М. : Музыка, 1980. 319 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. [17-е изд.]. М.–Л. : Гос. муз. изд-во, 1949. 171 с.
10. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М. : Музыка, 1988. 511 с.
11. Чайковский П. И. Краткий учебник гармонии. *Чайковский П. И. ПСС, том 3-А. М. : Гос. муз. изд-во, 1957. С. 166–230.*
12. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. [Изд. шестое]. М. : Юргенсон, 1897. 154 с.



## REFERENCES

1. Abyzova E. N. (1996). *Garmoniya : uchebnik* [Harmony: the textbook] [pereizd.] [re-release]. Moscow : Muzyka. 383 s.
2. Bershadskaya T. (1978). *Lektsii po garmonii* [Lectures on harmony]. Leningrad : Muzyka. 200 s.
3. Dubinin I. (1968). *Harmoniia : navch. posibnyk dlia muz.-ped. fakultetiv ped. instytutiv* [Harmony: a textbook for music-pedagogical faculties of pedagogical institutes]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 133 s.
4. Dubinin I. M. (1981). *Harmoniia : u dvokh chastynakh. Chastyna persha* [Harmony: in two parts. Part One]. [Vydannia druhe, vypravlene y dopovnene] [Second Edition, corrected and supplemented]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 136 s.
5. Dubinin I. M. (1982). *Harmoniia : u dvokh chastynakh. Chastyna druha* [Harmony: in two parts. Part Two]. [Vydannia druhe, vypravlene y dopovnene] [Second Edition, corrected and supplemented]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 175 s.
6. *Uchebnik garmonii* (1965). [Textbook of harmony]. [Dubovskij I. I., Evseev S. V., Sposobin I. V., Sokolov V. V.]. Moscow : Muzyka. 438 s.
7. Mazel' L. (1972). *Problemy klassicheskoi garmonii* [The problems of classical harmony]. Moscow : Muzyka. 616 s.
8. Myasoedov A. (1980). *Uchebnik garmonii : uchebnik dlia muz. uchilishch* [Harmony tutorial : a textbook for musical colleges]. Moscow : Muzyka. 319 s.
9. Rimskij-Korsakov N. A. (1949). *Prakticheskij uchebnik garmonii* [Practical textbook of harmony]. [17-e izd.] [17th ed.]. Moscow ; Leningrad : Gosmuzizdat. 171 s.
10. Holopov Yu. (1988). *Garmoniia. Teoreticheskij kurs* [Harmony. Theoretical course]. Moscow : Muzyka. 511 s.
11. Chajkovskij P. I. (1957). *Kratkij uchebnik garmonii* [Short textbook of harmony]. Chajkovskij P. I. PSS [Complete Works], tom 3-A [Vol. 3-A]. Moscow : Gosmuzizdat. S. 166–230.
12. Chajkovskij P. I. (1897). *Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniu garmonii* [Guide to the Practical Study of harmony]. [Izd. shestoe] [Ed. sixth]. Moscow : Yurgenson. 154 s.



УДК: 78.03(459)+781.7(495)

ORCID ID: 0000-0001-8070-7847

**Рябчун І. В.**

Київська дитяча Академія мистецтв

## **Фортепіано, фортепіанна освіта і репертуар у формуванні музичної культури нової Греції**

### АНОТАЦІЯ

**Рябчун І. В. Фортепіано, фортепіанна освіта і репертуар у формуванні музичної культури нової Греції.** ■ Вперше в українському музикознавстві як окрема тема досліджується роль фортепіано й фортепіанного репертуару в першій фазі розвитку новогрецької композиторської школи. З'ясовуються причини, з яких цей типовий західноєвропейський інструмент з'являється у системі грецької музичної освіти і у грецькому житті. Вивчається специфіка грецької музичної освіти.

Порівнюються різні спроби і способи поєднання грецької монодії зі стилістикою європейської музики в творчості грецьких композиторів при створенні національного фортепіанного репертуару. Аналізується жанрова система грецької фортепіанної музики. Пояснюються основні принципи адаптації та еллінізації типових європейських фортепіанних жанрів. Підкреслюється велика цінність локальних жанрів грецького фольклору й важливість створення його різноманітних аранжувань для фортепіано.

У окремих творах новогрецьких композиторів, зокрема, учня А. Шенберга Н. Скалкотаса, досліджуються зв'язки з типовими напрямками західноєвропейської музики ХХ ст. Вивчається єдність традиційних і академічних жанрів у творчості М. Теодоракіса. Розглядаються зв'язки з давньогрецькою музикою у творах Я. Константинідіса і Д. Капсоменоса; досліджуються паралелі з давньогрецькою музичною теорією у композиційних методах Я. Ксенакіса. Наведені висновки є важливими для розуміння глибокого історичного коріння фортепіанної музики Греції, яка розкриває інтегральну парадигму грецької етнічної свідомості, органічно поєднуючи ознаки різних історичних етапів на рівні музичного мислення. Результати дослідження можуть бути застосовані при вивченні інших новітніх композиторських шкіл.



■ **Ключові слова:** грецька музична освіта, грецька фортепіанна музика, фортепіанний репертуар, новогрецька композиторська школа, музика ХХ століття.

#### АННОТАЦІЯ

**Рябчун І. В. Фортепиано, фортепианное образование и репертуар в формировании музыкальной культуры новой Греции.** ■ Впервые в украинском музыкознании как отдельная тема исследуется роль фортепиано и фортепианного репертуара в первой фазе развития новогреческой композиторской школы. Выясняются причины, по которым этот типично западноевропейский инструмент появляется в системе греческого музыкального образования и в греческой жизни. Изучается специфика греческого музыкального образования.

Сравниваются различные попытки и способы сочетания греческой монодии со стилистикой европейской музыки в творчестве греческих композиторов при создании национального фортепианного репертуара. Анализируется жанровая система греческой фортепианной музыки. Объясняются принципы адаптации и эллинизации типичных европейских фортепианных жанров. Подчеркивается большая ценность локальных жанров греческого фольклора и важность создания его различных аранжировок для фортепиано.

В отдельных произведениях новогреческих композиторов, в частности, ученика А. Шёнберга Н. Скалкотаса, исследуются связи с типичными новыми направлениями в западноевропейской музыке ХХ века. Изучается единство традиционных и академических жанров в творчестве М. Теодоракиса. Рассматриваются связи с древнегреческой музыкой в произведениях Я. Константинодиса и Д. Капсоменоса; с древнегреческой музыкальной теорией в композиционных методах Я. Ксенакиса. Приведенные выводы важны для понимания глубоких исторических корней фортепианной музыки Греции, раскрывающей интегральную парадигму греческого этнического сознания, органично сочетая в себе признаки разных исторических этапов на уровне музыкального мышления. Результаты исследования могут быть использованы при изучении развития новейших композиторских школ.

■ **Ключевые слова:** греческое образование, греческая фортепианная музыка, фортепианний репертуар, новогреческий композиторская школа, музыка ХХ века.



## ABSTRACT

**Riabchun Irina. ■ Piano, piano education and repertoire in the development of New Greek music culture.**

**Background.** Piano as a new musical instrument spreads in Greece during the XIX century. At the end of the century, piano education begins. However, the development of Greek piano music and the formation of a piano repertoire occurs only from the beginning of the XX century. In this article *for the first time in Ukrainian musicology*, the Greek piano music and piano repertoire are investigated as the separate topic. **The objectives** of this study are to determine the symbolic meaning of the piano appearance as the musical instrument in Greece after four centuries of Ottoman rule and to prove the significant role of piano as the representative of European musical culture and as the symbol of Western music in foundation of Greek national school of composition. Creating of the national musical language within the forming of the Greek piano national repertoire during the first phase of development is investigated.

**Summary of the research material.** Some examples of the piano's entry into at the Greek realities – Greek culture and everyday life – after Greece was isolated from European culture, are given in the article. The reasons why this Western European musical instrument appears in the Greek education system and in life of citizens are explained. The generic system of the Greek piano music is analyzed. By the essential features of the musical compositions differences between conditions of Greek music based on monody, and the European tonal music are studied. The main phases of formation of the Greek piano education are studied. An overview of the creation and development of the first musical educational institutions of Greece is given, among them are the Athenian Conservatory (1871), the Conservatory of Thessaloniki (1914), the Hellenic Conservatory (1919) and the National Conservatory (1926).

The main principals of the typical European piano genres adaptation are explained: among them – free polyphonic development of motives, using the patterns of texture of folk instruments instead of typical textures of classical-romantic piano music. Two positions in the approach to the development of folk material are compared: the polyphonic development of folk melodies, proposed by G. Lambellet and their harmonization, proposed by M. Kalomiris. Characteristic features of the Greek monody – special modal gravitation and specifics of melodies – create a stylistic dominant of the mentioned works and give the possibility of an organic



disclosure of national artistic content with the help of specific textures. Thus, at the beginning of the twentieth century, in Greek professional music, there are searches for methods of development and attempts to adapt distant and heterogeneous musical phenomena with the condition of preserving the integrity and originality of the folk base.

For Greece, where for centuries musical art existed in the form of folk and church traditions, the assimilation of European style was associated, among other things, with the adaptation of typical academic musical genres of professional music. Their creation, not easy, given the monodic nature of Greek folklore, required a certain rethinking of the perceptions of the possibility of modification of a particular genre. Therefore, in the creative work of the contemporary Greek composers, polyphonic genres that require certain structural canons and tonal proportions are rarely presented. Instead, the imitation and polyphonic development is typical of New Greek folk instruments for piano, in particular for the works by G. Lambellet, as well as for the collection of Yiannis Konstantinidis “44 children’s plays on Greek melodies”. Simple, but with specific additions, the intonations and imitations in these plays cause neo-Baroque associations, first of all, with the presence of peculiar “lexical structures”.

The principles of selection and the genre structure of Greek piano music are discussed in details in the article. As one of the examples of the use of typical European genres, the genre of piano *sonatina* in the works of Greek composers is being investigated. It is often presents in Greek piano music, unlike the genre of sonata. In particular, M. Varvoglis and N. Skalkotas (both in 1927) composed piano Sonatinas and M. Theodorakis created his piano Sonatina in 1952–1953. The genre of *etude*, rarely present at the contemporary Greek composers, undergoes unexpected transformations in the work of N. Scalcotas. In the cycle of Etudes for piano (1941), the composer demonstrates the style of writing, which is based on individual rethinking of serial techniques.

The great value of the local folk genres for Greek piano music is also established. Local manifestations of the dance genres of the Greek islands demonstrate the conservatism of the processes of transferring folk traditions from generation to generation. In the XX century, folk dance genres, including their archaic varieties, attract the attention of Greek composers to their special regular rhythmic formulas. The mentioned and other archaic features are also present in modern Greek piano music. The research work in folklore archives is a continuation of European



education, in particular for N. Scalcotas. The archaic features of the authentic and authored themes of the works of Yi. Constantinidis, I. Ksenakis, D. Kapsomenos and T. Haridis have certain connections with the ancient tradition in organic unity with the folklore and church tradition of musical culture of the Byzantine period. Modern Greek composers bring into their works original patterns of local genres, absent in folklore of other peoples. Among them are the Cretan “voices”, which have a pantheistic nature: “Voice of the Mountain” from the suite “Cretan lands” and “Voice of the island” from the series of fantasies “Thalassina” organically present in the piano suite D. Kapsomenos.

Different positions in connecting of Greek monody and European stylistics are compared. The influences of typical contemporary tendencies of the XX century Western European music are analyzed in several piano works by New Hellenic neofolklorism, neoromantism, dodecaphony.

While working with folklore, the New Greek composer Yi. Constantinidis sought to reproduce the peculiarities of authentic material without introducing typically piano texture that could have disrupted the general stylistic coloring. An example of such compositions is the already mentioned cycle of piano miniatures “44 children’s plays on Greek melodies” (1951). Continuing the tradition of G. Lambellet, due to modal changes and reintroduction of singing, Yi. Constantinidis creates his own musical material, which is organically combined with an authentic primary, reinforcing its characteristic features. Apart from the linguistic signs of antiquity that have already been mentioned by investigators, piano works based on the archaic genres of Greek folklore, also featuring the signs of ancient Greek musical thinking, among them the combination and partial crossing of tetrachords with an free range – “ambitus” – and their intersection – “repercussa”, which is the equivalent of the stable tone. The presence of transitional constructions-modulations for combining different levels of the system is also employed in Ancient Greek music as well as in contemporary archaic folklore samples used by Greek composers. The development of Ancient Greek music theory in the methods of composition of the Greek – French composer I. Xenakis were investigated.

**The results of the research** support the idea that mentioned features is the evidence of common perception the music moduses as an object of thinking, for both ancient Greek musicians, and for the contemporary folk performers and Greek composers. This position allows the Greek composers to apply the analogy of historically distant musical phenomena to combine the sound world of archaic





folk material and elements of modern composer's technique. During the XX century Greek composers not only solved the problem of creating a national musical language, but also became the founders of new composer trends of world scale. They created vivid regionally colored national versions of typical European genres, among which varied peculiar piano genre palette is. At the same time, Greek piano music of the XX century reveals to the world unknown samples of authentic local variations related to the music of ancient Hellas and Byzantium.

The present results are significant for understanding deep historical links of Greek piano music which reveals the integral paradigm of Greek ethnic consciousness, organically combines signs of different historical stages at the level of musical thinking.



**Проблема дослідження.** Грецька неакадемічна музика, монодійна за своєю природою, має специфічну структуру, об'єднуючи побутові і церковні жанри візантійської доби, народну музику<sup>1</sup> останніх віків і сьогодення. Її самобутність, пов'язана з історичними і географічними обставинами етнічного розвитку, поставила перед грецькими композиторами нелегкі завдання адаптації європейської стилістики [2, с. 134–136]. І зазвичай початкові етапи цієї роботи проходили у галузі фортепіанної музики, яка відіграла першочергову роль у поєднанні далеких компонентів – етнічного і сучасного європейського. Проблема поєднання грецької монодії зі стилістикою європейської музики активно і по-різному вирішувалась упродовж початкових етапів становлення національної музичної культури Нової Греції.

**Мета дослідження.** Історія грецької фортепіанної музики надає можливість показати взаємини етнічного і загальноєвропейського компонентів у становленні стилістики національної композиторської мови і на їх прикладі виявити загальні закономірності формування новітніх композиторських шкіл, а також специфіку їх локальних особливостей. Історія фортепіанної музики Греції невід'ємна від історії її музичної освіти, яка вивчатиметься на тлі загальних національних культурно-історичних процесів.

---

<sup>1</sup> Народними у Греції називають пісні і танці, створені після 1821 року.



**Аналіз останніх публікацій.** Останнім часом в українському музикознавстві посилюється інтерес до вивчення академічної музики Греції. І важливо, що першість у цій галузі належить грецькому досліднику – Ліані Михайлівні Харалампіду, професору Афінської Гімназії Палліні. Її дисертаційне дослідження грецької музичної освіти [5] – широке історичне ревію розвитку грецької музики – стало важливою частиною нещодавно опублікованого посібника «Нариси з історії грецької музики» [4]. Наразі уперше в українському музикознавстві як окрема тема досліджується грецька фортепіанна музика у процесі її становлення і розвитку у світлі загальних проблем формування новогрецької композиторської школи.

**Виклад матеріалу дослідження.** Після чотирьох століть османського правління, коли Греція була ізольована від Європи, фортепіано, що з'являлось у грецьких реаліях, у певному сенсі було виразним символом «західної музики». Воно поширилося ще до здобуття незалежності на тоді ще окуповані грецькі території через Італію, про що свідчить походження старої місцевої назви інструменту – *κλειδοκύβαλο* – співзвучне італійському *clavichembalo*. Досконалість і універсальність інструменту підкреслював виразний і віртуозний репертуар, який склався у період, коли у Греції побутувала лише культова і народна музика. Долаючи популярність народних інструментів, фортепіано упродовж XIX століття поступово входить у практику домашнього музикування заможної грецької родини. Проте, тривалий час воно було лише провідником західноєвропейської музики і показником родинного статусу і освіченості. Надалі фортепіано у грецькому побуті, освіті, у аристократичних салонах і на концертних естрадах стало важливим чинником активного засвоєння основ європейської музики і приєднання до загальноєвропейського способу життя.

З другої половини XIX століття заняття фортепіано входять до програми виховання католицьких монастирів і приватних гімназій. Інструмент також стає прикрасою аристократичних зібрань і атрибутом вишуканого вечірнього відпочинку заможних мешканців грецьких міст.

Музика західного типу поширюється серед широких верств населення, передусім, через діяльність військових оркестрів і гастролі



оперних труп, переважно італійських, які сприяють створенню музичної аудиторії і формуванню її музичних смаків. Подальшим етапом укорінення західної музики на грецьких теренах було створення філармонічних товариств і перших національних консерваторій.

Знадобилося принаймні століття для «входження» фортепіано у грецьку музику і формування національного фортепіанного репертуару. Таким чином, значення фортепіано у грецькому культурному житті поступово змінюється від специфічно європейського інструменту до активного компоненту національної музичної освіти.

Після здобуття незалежності у 1832 р. нова грецька нація сформулювала перспективу свого розвитку як *велику національну ідею*. Важливою її частиною був розвиток музичної освіти, який позначився відкриттям національних навчальних музичних закладів середнього освітнього рівня – грецьких “консерваторій” – *Οδύω*. Першим з них була Афінівська консерваторія (1871), де фортепіано дотепер є однією з найважливіших дисциплін.

Після одруження принца Константина з пруською принцесою Софією (1913) посилювалися впливи німецького музичного мистецтва, не завжди на користь національному грецькому. Французькі впливи були особливо відчутними у поширенні естетики *Belle époque*. Саме тоді у Греції захопилися ідеєю емансипації. Навчання гри на фортепіано стало необхідним компонентом гармонійного розвитку грецьких панянок.

Далі консерваторії відкриваються у Салоніках (1914), а також у Афінах – Еллінська (1919) і Національна (1926), організовані за ініціативою М. Каломіріса. Всі грецькі консерваторії є закладами початкової і середньої освіти. За винятком Державної консерваторії Салонік і Афінівської, яка отримує часткову державну дотацію, вони є приватними установами.

У 1957 р. відповідно до королівського указу «*Про затвердження внутрішнього статуту консерваторії міста Салоніки*» Міністерство освіти затвердило першу навчальну програму, яка стала загальним орієнтиром для всіх грецьких консерваторій. Більш детальна програма була прийнята у 1966 р. згідно з королівським указом «*Про відкриття приватних навчальних закладів*». У ній, серед іншого, окреслені репертуарні вимоги курсу фортепіано, який складається з чотирьох



навчальних рівнів – підготовчого, початкового, середнього і високого у межах середньої музичної освіти. У дослідженні *«Музична освіта у сучасній Греції: історія, проблеми, перспективи»* [5, с. 113] Л. Харалампіду, яка має великий власний викладацький досвід, зазначає, що крім творів композиторів-класиків і поширених педагогічних збірок європейських авторів, у навчальній практиці грецьких закладів застосовуються посібники вітчизняних упорядників – Марії Ступі, Стефаноса Газулєаса, Янніса та Аттулі Папандопулос, Міхаліса Грегоріу і Рікі Деліянакі. Серед видатних грецьких композиторів, що писали для дітей, Л. Харалампіду називає М. Каломіріса, Я. Константинідіса, М. Хаджидакіса, твори яких мають яскраво виражений національний колорит і високий художній зміст.

Від 1988 р. у Греції започатковано державну систему музичної освіти. Як подає Л. Харалампіду, вже на 2001 р. у 23 грецьких містах функціонувало 26 спеціалізованих музичних шкіл. Але до останнього часу грецькі музиканти могли отримувати вищу академічну музичну освіту лише за кордоном. У місцевих вищих навчальних закладах серед музичних дисциплін вивчалась лише візантійська музика. Лише у 2017 р. Іонійський Університет Керкири розпочав набір на фортепіанне відділення. *Саме регіон, де вперше у Греції з'явилися осередки західноєвропейського класичного музичного мистецтва, нині докорінно змінює ситуацію з грецькою вищою музичною освітою.* І, не менш важливо, що її першою спеціалізацією, яка впроваджується, є фортепіано – інструмент, який відіграв авангардну роль у становленні новогрецького академічного музичного мистецтва. Також величезне значення має наявність національного фортепіанного репертуару, який складався упродовж більш ніж століття.

Вже на початковому етапі становлення грецького професійного музичного мистецтва йшов активний процес запису народних мелодій і їх обробки для фортепіано, а також для голосу з фортепіано. Саме у цих жанрах проходила початкова фаза поєднання далеких за часом і способом формування стилістик – грецької і класичної європейської.

Представник відомої грецької мистецької родини, Г. Ламбетт наполягав на поліфонічних методах розробки грецьких мелодій. Його значною заслугою було створення збірки *«Народна грецька музика»*,



надрукованої в Афінах у 1933 р. До збірника увійшли 60 пісень і танців у обробках для голосу з фортепіано. Композитору також належить цикл «Дитячі пісні» для голосу і фортепіано, який є одним з перших грецьких шкільних музичних посібників. Працюючи з фольклором, Г. Ламбет прагне не переобтяжувати його важкими, недоречними, невинуватими елементами, що порушують простоту і тонкість мелодичної лінії.

Темперація фортепіано буквально налаштовувала по-новому звучання народних мелодій і висувала перед композиторами складні завдання їх адаптації. Інструмент ставив грецьку монодію у незвичні умови ще й тому, що асоціювався з класичними тональними звучаннями і фактурами. Подолати таку несумісність прагнув основоположник новогрецької композиторської школи М. Каломіріс. Його орієнтація на російську композиторську школу вплинула на концепцію розробки фольклору у межах класико-романтичної стилістики. Однак доцільність «гармонізації» грецьких мелодій, до якої закликав композитор, була проблематичною, з урахуванням природи грецької монодії, з одного боку, і тогочасних стилістичних тенденції – з іншого. І навіть у власних творах М. Каломіріса подолання різноманітності двох стилістик було більш органічним. Воно проявилось у пошуках ладових і фактурних аналогій, відтворенні цілісного враження від фольклорного джерела, використанні відповідних звучань вертикалі і викладу матеріалу. Такі тенденції відчутні також у творах соратників М. Каломіріса, зокрема, у Грецькій рапсодії М. Варвогліса (1922), Сонатині Д. Лаврангаса (1927). Характерні ознаки грецької монодії – особливі ладові тяжіння і звороти мелодії – створюють стилістичну доміную згаданих творів і дають можливості органічного розкриття національного художнього змісту за допомогою специфічних фактурних утворень. Таким чином, вже на початку ХХ ст. у грецькій професійній музиці проходять пошуки методів розробки і спроби адаптації далеких і різноманітних музичних явищ з умовою збереження цілісності і самобутності першооснови.

Для Греції, де протягом століть музичне мистецтво існувало у формі фольклорної і церковної традиції, засвоєння європейської стилістики було пов'язано, серед іншого, з *адаптацією типових ака-*



демичних музичних жанрів професійної музики [1; 3]. Їх створення, непросте, враховуючи монодійну природу грецького фольклору, потребувало певного переосмислення усталених уявлень про можливості модифікації того чи іншого жанру. Тому у творчому доробку новогрецьких композиторів поліфонічні жанри, які потребують певних структурних канонів і тональних пропорцій, представлені доволі рідко<sup>2</sup>. Натомість, імітаційно-поліфонічний розвиток є типовим для новогрецьких фольклорних обробок для фортепіано, зокрема, для вже згадуваних обробок Г. Ламбелета, а також для збірки Янніса Константинідіса «44 дитячі п'єси на грецькі мелодії». Прості, але інтонаційно насичені імітації у цих п'єсах викликають необарокові асоціації, передусім, наявністю своєрідних «лексичних структур».

Частіше за жанр сонати у творчому доробку новогрецьких композиторів представлений жанр сонатини. Зокрема, до нього зверталися М. Варвогліс та Н. Скалкотас (обидва – у 1927 р.). Упродовж 1952–1953 років створював свою фортепіанну Сонатину М. Теодоракіс. Твір належить до періоду творчості композитора, пов'язаного з опануванням сучасних композиторських технік. Пошуки нової музичної мови відбилися на ладовій системі Сонатини, а також призвели до оригінального структурування і формотворення. У порівнянні з іншим, «безпосереднім» типом композиції, притаманним пісенній творчості М. Теодоракіса, у цьому творі на перший план поставлена мета розробки фольклорного матеріалу у певних класичних структурах. Теми Сонатини мають строфічно-варіантну будову. Їх інтонаційний матеріал змінюється в результаті модальних модифікацій, спричиняючи численні образні метаморфози пісенно-танцювальної основи.

Жанр етюд, що досить рідко зустрічається у новогрецьких композиторів, зазнає несподіваних трансформацій у творчості Н. Скалкотаса. У циклі Етюдів для фортепіано (1941)<sup>3</sup> композитор демонструє

<sup>2</sup> Винятком можна вважати Прелюдію та подвійну фугу для двох фортепіано (1908) М. Каломіріса, яка увійшла до програми його першого авторського концерту у Афінському залі Парнас. Крім того, відомо про існування органної прелюдії та фуги у творчій спадщині М. Варвогліса.

<sup>3</sup> Skalkottas N. Quatre études pour piano solo (1941). Αναταραχώγη από τον χειρόγραφο του συνθέτη. Newton Centre, Mass : MargunMusic, 1980 32 σ.



манеру письма, основою якої є індивідуальне переосмислення серійної техніки і засобів фактуротворення.

Цілком очікуваною для новогрецької композиторської школи була адаптація європейських музичних жанрів через привнесення національної або регіональної специфіки у відносно «географічно нейтральний» європейський жанр. Передусім, це стосується ладового устрою, лексичної будови і метроритму. Ми зустрінемо у грецькому фортепіанному репертуарі безліч танців, сюїт, скерцо, «грецьких» не тільки за назвою, але і за образним змістом. Серед таких фортепіанних творів – вже згадувана «*Грецька рапсодія*» (1909) М. Варвогліса, «*Ромейська (Грецька) сюїта*» М. Каломіріса (1907), скерцо «*Критське свято*» (1919) і «*Грецька сюїта*» (1917) Д. Митропулоса, сюїти «*Критське коріння*» та «*Критські землі*» Д. Капсоменоса.

Характерною особливістю новогрецької фортепіанної музики є наявність незнайомих європейцям різноманітних *локальних жанрових назв*, передусім – танцювальних. Ледь не кожен з автентичних фольклорних зразків надає фортепіанному варіанту унікальну ритмічну формулу і драматургічну структуру, які склалися у танцювальній і виконавській практиці місцевих народних митців.

У ХХ столітті фольклорні танцювальні жанри, у тому числі їх архаїчні різновиди, привертають увагу грецьких композиторів особливими ладовими і ритмічними формулами. Згадані та інші архаїчні ознаки присутні і у новогрецькій фортепіанній музиці. Дослідницька робота у фольклорних архівах стає продовженням європейської освіти, зокрема, для Н. Скалкотаса. Архаїчні риси автентичного і авторського тематизму творів Я. Константинідіса, Я. Ксенакіса, Д. Капсоменоса і Т. Харидіса мають певні звязки з античною традицією у органічній єдності з фольклорними і церковними зразками музичної культури візантійського періоду.

Деякі назви локальних жанрів пов'язані з грецькою історією. Серед їх зразків у фортепіанних творах грецьких композиторів зустрічаються, зокрема, *Леведикос* – танок, що виконувався у одязі турецького крою, який греки мусили носити упродовж століть окупації, чи *Педозаліс* – танок, у назві якого занотовано історію критської національно-визвольної боротьби. Деякі назви танців пов'язані з харак-



тером руху – *Підіктос* – стрибковий танець, *Сиртос* – танець, основні кроки якого починаються з шаркання. Цікаво, що інколи локальні жанри танцю мають варіанти буквально у сусідніх місцевостях, і їх топоніми стають відомими за творами новогрецьких композиторів: М. Теодоракіс створює версію *Ханьотського сиртосу* для фортепіано і ударних (1952), тобто буквально «*сиртосу з міста Ханья*», а Д. Капсоменос починає фортепіанну сюїту «*Критські землі*», засновану на фольклорі рідного селища Алікіанос, розташованого неподалеку від цього ж критського міста.

Крім того, новогрецькі композитори привносять у свої твори самотутні зразки локальних жанрів, відсутніх у фольклорі інших народів. Серед них – критські «голоси», які мають пантеїстичну природу: «*Голос гори*» з сюїти «*Критські землі*» і «*Голос острова*» із циклу фантазій «*Морська сюїта*» органічно входять у фортепіанні твори Д. Капсоменоса.

На особливості фортепіанних жанрів у значній мірі вплинула *новогрецька література*, яка історично випередила за розвитком новогрецьку музику. Грецькі пісні спершу стали предметом дослідження філологів як важлива частина народної поезії. Грецька література вплинула на специфіку програмності, яка проявилася у особливому регіональному типі поетики, що увібрала ознаки міфології, візантійських церковних і побутових жанрів, архаїчних і сучасних лексичних структур. Новий тип програмності проявився вже у творчості першопроходця новітніх технік – Димітріса Митропулоса. Серед небагатьох його фортепіанних творів є і такі, що мають ефектні назви – зокрема, п'єса «*Беатриса*» – 1915; скерцо «*Іскри щастя*», соната «*Моя душа*». Програмність є важливим багаторівневим компонентом відображення національної специфіки грецької фортепіанної музики.

Яскраві програмні назви характерні для творчості Я. Ксенакіса, який повсякчас звертається до грецької тематики. Зокрема, назва твору «*Евріалі*» (1973)<sup>4</sup> запозичена з грецької міфології: Евріалі – одна з трьох сестер-Горгон (крім Стено та більш відомої – Медузи), ону-

---

<sup>4</sup> Твір «*Евріалі*» написаний у Парижі і присвячений французькій піаністці Марі Франсуа Буке.





ка Океану, правнучка Землі та Неба. За іншою версією, Евріалі була донькою критського царя Міноса і разом з Посейдоном народила гіганта Оріона. Структура твору, його музична графіка і параметри фактури дають підстави для пошуків у п'єсі зв'язків з другою версією міфу.

Типовим для новогрецької фортепіанної музики є звернення до жанру пісні. Його варіанти знаходимо серед ранніх творів М. Каломіріса, де представлені пісні у супроводі фортепіано (1902). Опоередковано жанр представлений, зокрема, у «*Пісні вночі*» М. Каломіріса і «*Пісні моря*» з фортепіанної сюїти Д. Капсоменоса «*Морська*».

На внутрішньому рівні музичних висловлювань грецьких композиторів не втрачає актуальності поняття *музичного логосу*. Воно видозмінюється, випереджаючи розвиток світової музичної думки, у стохастичних розвідках Я. Ксенакіса. Цікаві модифікації давньогрецького квартового мислення запропонував своєю квартовою діатонікою Д. Капсоменос. До того ж, композитор створив для вищезгаданого циклу фантазій – сюїти «*Морська*» – літературну програму, у якій поєдналися давньогрецький міф, критська легенда і посилання на сучасників. Програма є досконалим літературним твором високого поетичного і естетичного рівня, вона написана вишуканою грецькою мовою.

У період становлення новогрецької музичної освіти на перших етапах навчання у викладанні гри на фортепіано доцільно було спиратись на слухові навички, які склалися у юних музикантів під впливом ладового устрою і характерної ритміки грецького фольклору. Неодноразово до дитячого репертуару потрапляли п'єси, створені на основі зразків *архаїчного фольклору* з фольклорних збірників вітчизняних і зарубіжних етномузикологів.

Працюючи з фольклором, новогрецький композитор Я. Константинідіс прагнув відтворення особливостей автентичного матеріалу без привнесення типово фортепіанних фактур, які б могли порушити загальне стилістичне забарвлення. Прикладом подібних композицій є вже згадуваний цикл фортепіанних мініатюр «*44 дитячі п'єси на грецькі мелодії*» (1951). Органічність музичної мови циклу досягається проникненням у закономірності ладово-інтонаційних структур



першоджерела і підкресленні лексичної специфіки. Продовжуючи традиції Г. Ламбелета, композитор використовує у багатьох мініатюрах циклу імітаційно-поліфонічний розвиток. Завдяки модальним змінам і переінтонуванню поспівок Я. Константинідіс створює власний музичний матеріал, який органічно поєднується з автентичною першоосною, підсилюючи її характерні риси. Фактура мініатюр скоріше нагадує інструментальне багатоголосся народної музики, де можна простежити партії окремих інструментів з їх характерним викладом і фразуванням. У такий спосіб напрям пошуків композитора спрямовується у бік неофольклоризму. Подібна тенденція відтворення специфіки народного звучання у власних композиторських творах продовжується у новогрецьких дитячих альбомах подальших десятиліть, зокрема, у п'ятичастинних циклах Д. Капсоменоса «*Моїм маленьким друзям*» (90-ті роки), фортепіанному альбомі Т. Харидіса (перша декада ХХІ століття).

Крім *лінгвістичних ознак* античності у фортепіанних творах, заснованих на архаїчних жанрах грецького фольклору, присутні також характерні *ознаки давньогрецького музичного мислення*, серед яких – сполучення і часткове перехрещення звукорядів з довільним діапазоном – *амбітусом*, перехрещування ліній розвитку поспівок мелодії у певній точці – *реперкусі*, яка є еквівалентом стійкого тону, наявність перехідних побудов-модуляцій для поєднання різних рівнів ладу. Зустрічаються у фортепіанних творах Я. Константинідіса і мішані лади, які народні музиканти відносять до «вільних», тобто таких, що змінюються від виконання до виконання за настроєм. Особливо привабливо у фортепіанних творах проявляється характерна риса тематичних структур грецької традиційної музики – тенденція до *демонстрації* ладового діапазону. Ця риса об'єднує сприйняття ладу давньогрецькими музикантами, народними митцями і сучасними грецькими композиторами. Така позиція дозволяє останнім поєднати звуковий світ архаїчного фольклору з елементами сучасної композиторської техніки.

Вже наприкінці 20-х років ХХ ст. типовим для грецької музики є розробка фольклорного матеріалу за допомогою *сучасних технік*. Одним з перших творів, у яких проявилася ця тенденція, була «*Грець-*



ка сюїта» для фортепіано Н. Скалкотаса. Твір написаний у 1927 р., коли молодий композитор був офіційно зарахований до класу А. Шенберга. Створенням серійних рядів з характерною інтервалікою грецької музики, а також застосуванням модальної варіантності, типової для грецького фольклору, Н. Скалкотас досягає в сюїті ефекту пластичності, природності у відтворенні національного колориту. *Полісеріалізм* дає композитору можливості для відображення різноманітної палітри ладових барв грецької народної музики у притаманній їй модальній мінливості.

У циклі «15 маленьких варіацій для фортепіано», також створених 1927 р., образно-інтонаційні видозміни відбуваються за рахунок інверсій вертикальних рядів теми у численних ритмічних і фактурних варіантах. Інтонаційна напруженість музичної тканини досягається завдяки теситурним і ритмічним контрастам. Композитор приділяє особливу увагу лексичній структурі теми, водночас змінюючи її інтервальний склад і тактовий обсяг.

У вже згаданім циклі Етюдів для фортепіано (1941)<sup>5</sup> серійні ряди, що змінюють один одного від такту до такту, створюють мелодичну гостроту і мінливість фарб звукових сполучень. У циклі переплітаються модальність, імітаційна поліфонія і класико-романтичний фактурний малюнок. При цьому модальність домінує, підпорядковуючи решту з присутніх стилістичних ознак і надаючи їм рис декоративності. Трактовка жанру фортепіанного етюду у Н. Скалкотаса, безперечно, має образно-художні прерогативи. Композиційна ескізність та віртуозні піаністичні завдання з не меншими підставами можуть бути віднесені до проявів «етюдності» цього циклу.

Етюд № 3 *Tempo di Valse* мимоволі викликає асоціації як взагалі з вальсовістю М. Равеля як «шляхетністю та сентиментальністю», так і з декотрими інтонаційними відзвуками симфонічної поеми «Вальс». Подібна ремінісценція запрошується з огляду на час створення циклу Н. Скалкотаса (1941), коли у котре справджувалось музичне пророцтво французького композитора про крах «старого світу».

---

<sup>5</sup> Skalkottas N. Quatre 'etudes pour piano solo (1941). Αναπαράγωγή από τον χειρόγραφο των συνθέτη. NewtonCentre, Mass: MargunMusic, 1980? 32 σ.



Останній, Четвертий, етюд циклу можна було б вважати своєрідним присвяченням Ф. Шопену. Серед його фактурних модусів вгадуються фактурні зв'язки з етюдами Ф. Шопена оп. 10 № 8 та оп. 25 № 5, а також ритмоформули мазурок. При цьому інтерваліка як вертикалі, так і горизонталі не втрачає зв'язків з типовими грецькими мелодичними зворотами, надаючи твору глибинних національних рис.

Як і у попереднім етюді, серія не є перепоною для тематичних проявів: у фактурі чітко розмежовані мелодичний голос та акомпанемент, які проходять у різних теситурних пластах. Змінність мелодичних фрагментів не позбавляє їх характеристичних рис, у той час як лінія акомпанементу поєднана логікою фактурних змін. Розвиток етюду йде шляхом вертикалізації серій, що приводить до акордового насичення фактури на кульмінації. Згущення фактури як засіб досягнення кульмінації є типовим проявом мислення Н. Скалкотаса, що притаманний також його симфонічним творам.

Цікаво, що інтервал терції є чи не провідним компонентом вертикалі: в етюді використано чимало акордів терцієвої будови, нетипових для додекафонії. І хоча ми не знайдемо тут у чистому вигляді акордів класичної гармонії, терції подекуди сприяють створенню певних ладових натяків, які збагачують звукову палітру. За епізодом, у акордовому викладі якого присутня остинатність (90–94 такти) настає ефектне баладне завершення: після умиротворення, на гребені останньої хвилі звучить фатальний вирок. Цей фрагмент викликає асоціації з буремною патетикою фортепіанних творів С. Рахманінова. Таким чином, у циклі серійна будова і імітація класико-романтичної фактури сприяють розкриттю гострого емоційно-піднесеного змісту.

Широку панораму загальних жанрово-стильових тенденцій новогрецької музики відкривають *твори для фортепіано з оркестром*. Саме на прикладі творів вказаного жанру можливо простежити зміни типових загальнонаціональних стильових орієнтирів і уподобань окремих новогрецьких композиторів. Яскравим прикладом таких змін є три фортепіанні концерти Янніса Папаіоанну (1910–1989). Їх стилістика дає уяву про еволюцію творчої манери композитора: Перший фортепіанний концерт створений 1940 р., коли Я. Папаіоанну, подолавши раннє захоплення імпресіонізмом 1932–1938 років,



у 1939–1943 р. цікавився ідеями національної школи. Обидва вектори інтересів композитора легко пояснити, згадавши, що він був вихованцем одного з засновників новогрецької школи, учня М. Равеля і Г. Шарпентьє – Е. Ріадіса (1885–1935).

Натомість, у Другому концерті (1952) певним чином відобразилися зміни у стилістиці після навчання Я. Папаіоанну в Парижі у А. Онеггера (1949). Цей твір є певним відображенням пошуків композитора у поєднанні неокласичної і візантійської стилістики.

Індивідуальна манера Я. Папаіоанну остаточно складається у середині шістдесятих років. Значно пізніше, вже насамкінець життя, композитор створює Третій фортепіанний концерт (1989), де стилістичні компоненти набувають органічної єдності, підпорядковуючись логіці авторської концепції.

Фортепіанні твори у супроводі різних оркестрових складів широко представлені у творчості Н. Скалкотаса. Його Перший фортепіанний концерт став причиною завершення навчання у А. Шенберга і відомий музикознавцям передусім як предмет сварки двох композиторів. З 1931 р. Н. Скалкотаса спіткає особиста і творча криза. Першим ударом для нього стало позбавлення стипендії Бенакіса. Нелегким було і розлучення з Матильдою Темко, яка після десяти років сумісного життя разом з їх донькою від'їхала до Швеції. Вірогідно, що під впливом згаданих вище несприятливих фактів, Н. Скалкотас стає уразливим і тому хворобливо реагує на критику своїх творів. На зауваження А. Шенберга з приводу «*занадто великої кількості нот*» у Першому Концерті для фортепіано Н. Скалкотас з апломбом відповів, що «*нот у Концерті рівно стільки, скільки потрібно*». Після цього він повністю припинив спілкування з маститим педагогом. Але і писати музику тоді перестав: два наступних роки були для композитора порою творчого мовчання.

Попри життєві негаразди, Н. Скалкотас долає творчу кризу і, серед іншого, досить активно повертається до написання концертів для фортепіано з оркестром. Не виключено, що після того він пише ще п'ять творів цього жанру, включаючи малі концертні форми, саме через те, що глибоко переживає прикрі моменти, пов'язані з першим концертним опусом: Другий (1937) фортепіанний концерт і Третій



концерт (1939), який Н. Скалкотас написав для фортепіано і 10 духових інструментів. Крім того, композитор є автором Концертино для фортепіано (1948–1949), Концертино для двох фортепіано та оркестру (1935) і Концерту для скрипки, фортепіано і камерного оркестру (1930).

У доробку новогрецьких композиторів широко представлений жанр програмного фортепіанного концерту: у 1954–1960 рр. Фортепіанний концерт «Гелікон» створює М. Теодоракіс; 1986 р. Концерт для фортепіано з оркестром під назвою «*Keqrops*», а у 1969 – інший програмний твір цього ж жанру під назвою «*Synaphai*» пише Я. Ксенакіс.

У 1986 р. концерт «*Ноктюрн*» для фортепіано у пам'ять Чорнобильської катастрофи створює композитор Т. Харидіс. У ладовому устрої концерту присутні зв'язки з ідеями «тонального вагання» К. Проспері, які активно розвивав у своїх творах вчитель Т. Харидіса – Д. Капсоменос. Ладова колізія діатоніки і хроматики у «Ноктюрні», за словами композитора, відповідає драматургічному конфлікту. «Мирне життя», відображене у головній темі, що має тональність До-мажор, змінюється подальшими хроматичними побудовами оркестрових партій, зміст яких передає «проникнення радіації»<sup>6</sup>. Прем'єра твору відбулася на Фестивалі у Афінському замку «Принцеси Плакендії» влітку 1996 р.

Сучасні композиторські техніки у новому застосуванні призвели до фактурних змін у фортепіанних творах грецьких композиторів. Починаючи з Д. Митропулоса і Н. Скалкотаса, дванадцятитоновна система викликала необхідність у нових прийомах виконання через появу складних вертикалей і нових типів фортепіанних пасажів, побудованих на основі нової інтервальної логіки. Дисонанси і динамічні контрасти нерідко супроводжуються несподіваними ритмічними зсувами і вібраціями у трьох скерцо Д. Митропулоса (Скерцо *Esdur* – 1912, Скерцо «Іскри щастя» – 1916 та у Скерцо «Критське свято» – 1919).

У розглянутих етюдах Н. Скалкотаса перед виконавцями поставлені складні задачі: насичена фактура і швидкі темпи, означені авторськими вказівками метроному, потребують неабиякої віртуозної

<sup>6</sup> З приватної бесіди з композитором.



майстерності. До найвищого рівня виконавської складності можна віднести також цикл «32 п'єси для фортепіано» (1940). Передусім, виконавські складності виникають через «велику кількість нот», якою, свого часу, А. Шенберг дорікав Н. Скалкотасу. Але ясність творчої думки, оригінальність і органічність кожної з п'єс є їх безперечними чеснотами, оціненими як виконавцями, так і слухачами.

Вже згадуваному фортепіанному твору Я. Ксенакіса «Евріалі» притаманна вишукана фактура, типові для його музики теситурна об'ємність і звуковисотне розмаїття. Дрібний ритмічний малюнок і інтерваліка вступного розділу твору викликають асоціації з критською танцювальною музикою. Фактурні розростання при розшаруванні на три, а подекуди – на чотири рівні приводять до гігантського об'єму звучання, де теситурна пульсація широко розташованих конкордів практично унеможливлена для буквального виконання. Не виключено, що звукова гігантоманія є частиною відображення програмної ідеї народження велетня Оріона. Мерехтливе звучання останнього такту надає твору загадково-екстравагантної космічної образності.

Прагнення до безпосереднього емоційного висловлювання упродовж ХХ ст. завжди залишалось актуальним для новогрецьких композиторів. У певному сенсі таку тенденцію можна вважати продовженням *романтичної традиції*, розпочатої композиторами Ептаніської школи. Вплив лірики С. Самараса і Е. Ріадіса, не позбавленої італійських та французьких вражень, відчутний тією чи іншою мірою у творах М. Каломіріса, Н. Скалкотаса, Д. Капсоменоса і М. Теодоракіса. У творах Я. Константинідіса ліричний компонент набуває «незалежно грецького» звучання. Натомість для учня Д. Капсоменоса і Б. Райчева Т. Харидіса неоромантичний напрям є центральним у творчості, через нього композитор досягає глибин національного музичного стилю.

Іншим проявом демократизації і, водночас, елінізації музичної мови для грецьких композиторських пошуків було *розширення жанрових рамок*, стирання меж між популярною і класичною музикою і, врешті, їх нерозривний синтез. Стилістична пластика і багатокторність є характерними рисами творів Н. Скалкотаса і виразно представлені у його циклі «32 п'єси для фортепіано».



Особливо яскраво тенденція зближення жанрів традиційної, народної, легкої та класичної музики проявилась у творчості М. Теодоракіса. Композитор вважає такий синтез загальною перспективою подальшого розвитку музичного мистецтва, називаючи його «*метамузика*» – (варіант *постмузики*, буквально – «*після музики*») [9, с. 277].

М. Теодоракіс піднявся до вершин симфонізму, працюючи в жанрі популярної пісні і кіномузики. Знання новітніх композиційних методів поглибило його композиторське мислення, хоча і не стало основним творчим орієнтиром. У своїй творчості композитор спирається на могутню візантійську традицію, з дитинства komponуючи власні церковні твори. Другий, не менш потужний пласт його музики – громадянська пісня різноманітних жанрів і верств суспільства. М. Теодоракіс є майстром мелодики і художнього образу, водночас досконало володіючи поетичним словом.

П'єсам циклу М. Теодоракіса «*11 Прелюдій для фортепіано*» (1947) притаманні органічність музичної мови, безпосередність передачі різноманітних емоційних станів. У фортепіанній фактурі деяких з його частин композитор відшукує еквіваленти прийомів гри на народних інструментах. Інтонаційна основа багатьох прелюдій близька до лексики популярних грецьких пісень середини ХХ ст. Поряд із живими буденними настроями у циклі представлені споглядальні і філософські стани, втілення яких пов'язане з використанням візантійського мелосу і поліфонічного фактурного складу.

Узявши за основу традиційну і сучасну народну музику, М. Теодоракіс розкрив її національний і історичний зміст, виклавши суть свого послання сучасникам високопрофесійною і, водночас, зрозумілою мовою. Він звертається своєю музикою до кожного співгромадянина і, водночас, до всього грецького народу, зрушуючи глибинні національні почуття і повертаючи народу відчуття власної історичної величі. Саме у творчості М. Теодоракіса *велика національна ідея* стає реальністю, своїм розмаїттям і протиріччями відповідаючи очікуванням і ментальним орієнтирам грецького народу.

Надолуження мовних традицій, що склалися упродовж століть у європейській класичній музиці і подолання вторинності не могли обійтись без інтелектуальних пошуків. Попри те, що і дотепер біль-





шість грецьких композиторів здобувають вищу музичну освіту за кордоном, у грецькій ментальності досі живі менторські амбіції нащадків Еллади. З цього приводу порада О. Мессіана Я. Ксенакісу не нехтувати у музичній композиції своїм щастям «бути греком» [11, с. 48] була актуальна для всіх новогрецьких композиторів. *Інтелектуалізація композиції* виходить у останнього на перший план, його образ мислення докорінно змінює основи музичної творчості. Стохастичний спосіб композиції Я. Ксенакіса є, водночас, авангардним проявом і поверненням до піфагорійських традицій [10, с. XVII]. Музичний звук із композиційного засобу перетворюється на об'єкт дослідження, а композиція – на засіб об'єктивного відображення реальності, який потребує застосування наукових розробок. У назвах своїх опусів Я. Ксенакіс нерідко дає образний натяк на спосіб їх композиції: *Pithoprakta* – дія вірогідностей, *Diamorphoseis* – перетворення.

Одним з творів, який відкриває шлях до розуміння творчого мислення Я. Ксенакіса, є фортепіанна композиція «*Herma*». Вже сама назва твору («*ἕρμα* – базис, основа, ембріон») говорить про його роль у творчості Я. Ксенакіса. Аналіз цього невеликого опусу дає можливість для розуміння, принаймні, способу мислення композитора. У «*Herma*» Я. Ксенакіс застосовує принцип співставлення наборів звукорядів.

Важливою тезою давньогрецької музичної теорії, яка відбивала закономірності тогочасної практики, було надання інтервалу кварта виняткової ролі першоелементу музики. Цей постулат, зафіксований у працях корифеїв античної музичної теорії – Аристоксена, Платона, Філолая та їх послідовників, вичерпно досліджений російським музичним елліністом Є. Герцманом. Вчений пише: «*Кварта – основна смислова одиниця, первинна і кінцева величина. Таке розуміння кварта збереглося упродовж усієї античності*» [2, с. 41].

Сприйняття еллінами діатоніки як звукової субстанції, що є носієм змісту, надавало хроматиці роль похідної, вторинної сутності, яка у їх сприйнятті наділялася суто фоновою функцією. Саме таке співвідношення діатоніки і хроматики лягло в основу ладової системи «*Морської*» сюїти (1994) Д. Капсоменоса. У ладовій організації твору квартовій послідовності надано статусу ідеального звукоря-



ду. Натомість хроматика є похідною від квартового ряду нестійкою субстанцією.

Давньогрецькі уявлення про звуковий простір поєднані у творах Д. Капсоменоса з принципами «розширеної діатоніки» і «тонального вагання» композиторів неофлорентійської школи, учнів Луїджі Даллапінкола – Карло Проспері і Луїджі Донатоні. Оригінальність фортепіанної «Критської сюїти»<sup>7</sup> Д. Капсоменоса полягає у відмові від функціональних особливостей тонального мислення у рамках діатоніки. Діатонічний і, водночас, атональний твір є унікальним для епохи постмодерну. Несподіваний склад його стилістики при цьому відповідає регіональним особливостям критської фольклорної традиції і має архаїчне коріння.

**Висновки.** Упродовж ХХ ст. новогрецькі композитори не тільки вирішили проблему створення національної музичної мови, але і стали засновниками нових композиторських тенденцій світового масштабу. Вони створили яскраві, регіонально забарвлені національні варіанти типових європейських жанрів, серед яких різноманітно представлена своєрідна фортепіанна жанрова палітра. Водночас, грецька фортепіанна музика ХХ ст. відкриває світу невідомі зразки автентичних локальних різновидів музикування, пов'язаних з музикою стародавньої Еллади і Візантії.

Фортепіанна музика вже з другої третини ХХ ст. зайняла важливе місце у жанровій системі новогрецької музики поряд з симфонічною, хоровою і камерною музикою; вона найбільш представлена серед інструментальних жанрів. У сучасних, заснованих на фольклорі фортепіанних творах грецьких композиторів, серед проявів грецької музичної архаїки помічаються специфічні силабічні структури [6; 7], ладові і мелодичні типи, що свідчить про збереження ознак етнічної музичної ментальності і непереривність грецької музики як культурно-історичного феномена. Завдяки активному дослідженню звукового простору грецькі композитори не тільки відроджують давньогрецькі традиції, але стають основоположниками новаторських тенденцій. І, попри недовгу історію, саме фортепіанна музика, фортепіанний ре-

<sup>7</sup> Уперше твір був надрукований 1986 р.



пертуар дають різнобічні уявлення про розвиток грецької академічної музики ХХ ст.

**Перспектива дослідження.** Проблема національної музичної мови є і нині актуальною для Греції, мобілізуючи сучасних грецьких композиторів на нові пошуки і власні інноваційні вирішення стильових питань. Вивчення таких інновацій дає можливості для розуміння «зворотних зв'язків» і тенденцій у загальному розвитку музики ХХ ст.

Становлення грецької фортепіанної музики яскраво демонструє об'єктивність механізмів стильової адаптації у композиторській творчості. Фортепіанна музика є одним із зрізів новітньої національної композиторської школи, який демонструє загальні особливості її розвитку, актуальні для вивчення сучасної музичної культури і освіти у цілому та перспектив їх подальшого розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аноянакис Ф. Музыка современной Греции. *Советская музыка*. 1958. № 3. С. 134–137.
2. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Ленинград : Музыка, 1986. 223 с.
3. Колмыков С. Новогреческая музыка. *Советская музыка*. Москва, 1971. № 1. С. 130–134.
4. Рябчун І., Харалампіду Л. Нариси з історії грецької музики. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 348 с.
5. Харалампіду Л. Музыкальное образование в Современной Греции: история, проблемы, перспективы : дис. ... канд. искусствоведения. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2001. 182 с.
6. Vaud-Bovy S. Докіμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Ναύπλιο : Π. Λ. Ι. 1984. 71 σ.
7. Vaud-Bovy S. Τραγούδια των Δωδεκανήσων. Σε 2 τ. Αθήνα: 1935–1938.
8. Cogni G. A proposito di «In notte secunda» di Carlo Prosperi. Chigiana, 1968. 305.
9. Holst-Varhaft G. Μίκης Θεοδωράκης : μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική / πρόλογος Μίκη Θεοδωράκη, μετάφραση Σταμάτη Κραουνάκη, Λίξη Τσιριμώκου. Αθήνα : Ανδρομέδα, 1980. 277 σ.



10. James J. The Music of the Spheres. London : Abacus., Little, Brown and Company (UK), Copyright 1993. 262.
11. Matossian N. Xenakis. London : Kahn&Averill, 1986, Taplinger Pub. Co (1986). 271.

## REFERENCES

1. Anojanakis F. (1958 № 3). Muzyka sovremennoj Grecii. Sovetskaja muzyka [Music of contemporary Greece. Soviet music]. 134–137.
2. Gercman E. (1986). Antichnoe muzykal'noe myshlenie [Antique music thinking]. Leningrad : Muzyka. 223.
3. Kolmykov S. (1971). Novogrecheskaja muzyka. Sovetskaja muzyka [New-Hellenic music. Soviet music]. Moscow, № 1. 130–134.
4. Ryabchun I., Xaralampidu L. (2017). Nary'sy` z istoriyi grecz`koyi muzy`ky [Essays on history of Greek music]. Kyiv : Vy`davny`chy`j dim Dmy`tra Burago. 348.
5. Haralampidu L. (2001). Muzykal'noe obrazovanie v Sovremennoj Grecii: istorija, problemy, perspektivy : dis. ... kand. iskusstvovedenija [Musical Education in Modern Greece: History, Problems, Perspectives]. Kyiv, NMAU im. P. I. Tschaikovskogo. 182.
6. Baud-Bovy S. (1984). Dokímio gia to ellēnikó dēmotikó tragoudí [Essay on Greek Folk Song]. Naúplio : P. L. I. 71.
7. Baud-Bovy S. Tragoudia tōn Dōdekanisōn [The songs of Dodekanisson]. Se 2 t. Athina, 1935–1938.
8. Conji G. (1968). A proposito di «In notte secunda» di Carlo Prospero [About “In the second night” by Carlo Prospero]. Kigiana. 305.
9. Holst-Varhaft G. (1980). Míkēs Theodōrākēs: mýthos kai politiki stē súnchronē ellēniki mousiki [Mikis Theodoraris: myth and politics in contemporary Greek]. Prólogos Míkē Theodōrākē, metáphasē Stamátē Kraounákē, Lízē Tsirimikou. Athina : Androméda. 277.
10. James J. (Copyright 1993). The Music of the Spheres. London : Abacus., Little, Brown and Company (UK). 262.
11. Matossian N. (1986). Xenakis. London : Kahn & Averill, Taplinger Pub. Co. 271.



УДК: 792.54 : 781.1.071. 1-057.87 (477.6) “312”

ORCID ID: 0000-0001-9502-3296

**Утіна А. М.**

Константинівська школа мистецтв

## **Опера М. В. Лисенка «Коза-дереза» у постановці Костянтинівської школи мистецтв: досвід створення ансамблевої партитури**

### АНОТАЦІЯ

**Утіна А. М. Опера М. В. Лисенка «Коза-дереза» у постановці Костянтинівської школи мистецтв: досвід створення ансамблевої партитури.**

■ В статті наголошено на ефективності практичних форм музичного навчання, до яких належить і участь дітей у театральних постановках. Підкреслено доцільність використання у якості навчального матеріалу дитячих опер М. Лисенка. Простежено зв'язок між призначенням опери «Коза-дереза» для виконання дітьми та вибором літературного першоджерела, стилістичними орієнтирами, композиційною будовою та параметрами звукового рішення. Вказано на виховну роль казкового сюжету, використання національних фольклорних джерел, обумовленість композиції опери закономірностями будови народної казки, можливі причини відмови композитора від оркестрового звучання. Послідовно охарактеризовано головні завдання, що визначили характер роботи над інструментовкою опери в процесі підготовки її до постановки на сцені Константинівської школи мистецтв. Охарактеризовано склад задіяних в партитурі інструментів, простежено їх функції в ансамблі – логічні, колористичні та характеристичні. Виявлено фактори, що сприяли збереженню властивої авторській версії твору камерності звучання.

■ **Ключові слова:** дитячі опери М. Лисенка, практичні форми музичного навчання, ансамблева партитура, колористичні та характеристичні функції інструментів.

### АННОТАЦИЯ

**Утина А. Н. Опера Н. В. Лысенко «Коза-дереза» в постановке Константиновской школы искусств: опыт создания ансамблевой партитуры.**



**ры.** ■ В статье отмечена эффективность практических форм музыкального обучения, к которым относится и участие детей в театральных постановках. Подчеркнута целесообразность использования в качестве учебного материала детских опер Н. Лысенко. Прослежена связь между предназначением оперы «Коза-дереза» для исполнения детьми и выбором литературного первоисточника, стилистическими ориентирами, композиционным строением и параметрами звукового решения. Отмечены воспитательная роль сказочного сюжета, использование национальных фольклорных источников, обусловленность композиции оперы закономерностями строения народной сказки, возможные причины отказа композитора от оркестрового звучания. Последовательно охарактеризованы главные задачи, определившие характер работы над инструментовкой оперы в процессе подготовки ее к постановке на сцене Константиновской школы искусств. Охарактеризован состав задействованных в партитуре инструментов, прослежены их функции в ансамбле – логические, колористические и характеристические. Выявлены факторы, способствовавшие сохранению свойственной авторской версии произведения камерности звучания.

■ **Ключевые слова:** детские оперы Н. Лысенко, практические формы музыкального обучения, ансамблевая партитура, колористические и характеристические функции инструментов.

#### ABSTRACT

**Utina A. M. ■ The «Kozha-dereza» opera by M. Lysenko staged in Konstantinivka art school: the experience of an ensemble score creating.**

**Background.** The article highlights the effectiveness of practical forms of music education, which includes the participation of children in theatrical productions. The expediency of using children’s operas by M. Lysenko as a teaching material was emphasized. Operas were created for staging in the family to be performed by as composer’s children as relatives’ and friends’ children.

Attempts to put M. Lysenko’s children’s operas on the “big” scene showed the discrepancy between these works and the parameters of the traditional opera, because both the fairy tale story and folk episode material, and the lightened vocal parties of protagonists, were more convincingly performed by young artists than by professional adult singers. That is why M. Lysenko’s children’s operas including “Kozha-dereza”, were mostly performed by amateur children’s groups,



first of all, by the students of the primary specialized educational art institutions. One of the last performances of the opera “Koza-dereza” took place on the stage of Konstantinovka Art School on the occasion of the 175th anniversary of the birth of the classic of Ukrainian music. Teachers and students of all departments of the school joined to the opera staging. Six young soloists were supported by the children’s vocal ensemble, students of the choreography class and the instrumental ensemble that consisted of teachers of the school. The task of creating a score was assumed by a teacher of musical and theoretical disciplines, composer by education, Anna Utina.

**Objectives** – to characterize the factors that determined the direction of work on the creation of the ensemble score of the M. Lysenko’s opera “Koza-dereza” for its performing at the Konstantinovka Arts School.

**Methods.** The methodology of the research is based on the use of a complex of positions of those branches of musicology science, which are related to the themes, forms, drama, instrumentation.

**Results.** The connection between the purpose of the “Koza-Dereza” opera to be performed for children and the choice of the literary source, stylistic orientations, compositional structure and sound solution parameters are traced. It is indicated on the educational role of the fairy-tale story, on the use of national folk sources, on the conditionality of the composition of the opera by the laws of the structure of the folk tales. It is assumed that the composer’s refusal from orchestral sound is due to the acoustics of the living space, where it was planned to be performed the opera, which required chamber sound, and the piano’s timbre peculiarity for children, which was supposed to accompany the vocal choral parties. The main tasks, which determined the nature of the work on orchestration of the opera in the process of preparing for its production on the stage of the Konstantinovka school of art, were sequentially characterized. The instruments used in the score are characterized, the determinism of their choice is emphasized, on the one hand, by external factors – the presence of instruments and musicians willing to take part in the performance of the opera, on the other, the chamberness of the stage action and “transparency” of the piano texture in the M. Lysenko’s clavier. It is noted that the parts of some instruments missing at school funds were reproduced by using synthesizers.

The functions of instruments in the ensemble are traced – logical and figurative-semantic. In general, the functions of instruments in the organization of



musical tissue are traditional: cello and bass give bass backing to sound, drums perform a rhythmic function, violin and wind – a melodic, bell – ornamental and decorative. However, the need to provide instrumental support to young vocalists has resulted in a fairly widespread using of duplication of their parties by violin, flute, clarinet, although the main load still falls on a piano that simultaneously performs several functions in a score – melodic, rhythmic, harmonic – and is the mainstay for vocalists.

Figurative and semantic functions of the instrumental timbres are conventionally divided into colorful and characteristic. Almost all the coloristic elements included in the score are potentially present in the M. Lysenko's *clavier*. For instance, inclusion of a bell in the instrumental ensemble that brings a special colorfulness to the sound was inspired by melodic-rhythmic figures of a specific nature, contained in the piano part of the opera and caused by unambiguous associations with the vivid timbre of this instrument. The colority of the sound in orchestration is increased by the comparison of voices. The contrast of voices is emphasized by the register or the nature of sound producing.

Attempts to associate instrumental sound with a particular character are concentrated in laconic introductions to solo numbers. In these introductions the appearance and the inner essence of the widely spread fairy-tale types are embodied by the sounds of instruments. Here we meet stubborn goat, tricky and caressy Chanterelles, cowardly Bunny, self-confident Wolf, respectful Bear, proud Cancer.

It is the timbre that can cause listeners' associations with the mass, volume, peculiarities of motion, the color of the voice of characters on the one hand, relying on the mechanism of apperceptive semantics, to reflect certain qualities of their character, on the other hand.

The factors that contributed to the chamberness preservation of the author's idea of the work were identified. First, this is limiting the orchestral composition of all ten instruments, which gives a potential opportunity to hear each of them in general terms. The ensemble principle, in which all the instruments have their own party, that does not coincide with the parties of other instruments, was not found the successive embodiment in the score, firstly, because of the conscious asceticism of the piano part of the Lysenko's *clavier* and, secondly, of the need to provide melodic and harmonious support to the singers-beginners. However, the tendency toward the producing chamberness of ensemble sound in the score is certainly traceable, and it is associated with the usage of means of timbre dialogue,





in particular, various interchanges between instruments, question-related intonations, and echo techniques.

**Conclusions.** In this manner, the work on creation of the score for the instrumental ensemble was held according to the 2 factors. On the one hand, some external factors like the presence of certain instruments, the need to provide melodic-harmonic support to young vocalists were taken into account. On the other hand, the work was determined by the peculiarities of the author's original source, according to the desire to preserve the chamberness of the Lysenko's opera, an inherent characteristic and colority of the sound to emphasize and enhance with the help of the timbres.

■ **Key words:** children's operas by M. Lysenko, practical forms of music education, the score for chamber instrumental ensemble, colorful and characteristic functions of instruments.



**Постановка проблеми.** Серед різноманітних форм музичного навчання дітей та залучення їх до високого мистецтва однією з найефективніших є безпосередня участь у виконанні художніх творів. Сольний та хоровий спів, гра на ударних та шумових інструментах, підпорядковані звуковим образам хореографічні рухи – ці та інші способи музикування, з одного боку, сприяють формуванню практичних слухових і виконавських навичок, з іншого, розвивають естетичні смаки та збагачують емоційний багаж дитини. Театральні ж постановки, завдяки виникненню ілюзії реальності, ще й допомагають орієнтуватися у повсякденному житті, оцінювати вчинки та характери персонажів, виховати віру в ідеали добра та справедливості.

До числа найбільш популярних у дитячому середовищі музично-театральних творів належать три опери Миколи Лисенка: «Коза-дереза», «Пан Коцький» та «Зима і Весна». Ці «оперки», як їх називав сам Микола Віталійович, були створені ним для постановки у сімейному колі та розраховані на виконання своїми дітьми та дітьми родичів і друзів. Так, у прем'єрних виставах, що відбулися в домі композитора по вулиці Рейтерській, 12, разом з його чотирма дітьми, брали участь п'ятеро дітей Михайла Старицького та четверо малих Ліндфорсів. Майже відразу після прем'єри опера «Коза-дереза» була поставлена в домі това-



риша М. Лисенка – професора Київського університету І. Луцицького: вокальні партії у цій постановці виконували разом з дітьми композитора і діти І. Луцицького. У цьому складі опера прозвучала ще декілька разів у київських школах, після ж опублікування клавiру «Кози-дерези» географія постановок поступово стала розширюватися, охопивши спочатку Галичину, а потім і Східну Україну<sup>1</sup>.

Показовим є той факт, що, як за життя М. Лисенка, так і після його смерті, згадані опери, зокрема і «Коза-дереза», ставилися переважно самодіяльними дитячими колективами. Спроби поставити їх на «дорослій» професійній сцені<sup>2</sup>, хоча і мали певний успіх, показали невідповідність лисенківських творів параметрам традиційної опери. Камерний характер звучання змушував постановників доповнювати авторський текст вставними вокально-хоровими та хореографічними номерами, пристосовуючи дитячі опери М. Лисенка до умов великої театральної сцени. Це порушувало цілісність первісного задуму композитора, фактично трансформуючи жанрову сутність зазначених творів. Постановки ж дитячих опер М. Лисенка силами учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів виявилися більш органічними, адже і казковий сюжет, і народнопісенний матеріал, і полегшені вокальні партії головних героїв переконливіше виглядали у виконанні маленьких артистів, ніж дорослих професійних співаків. До того ж, такі постановки виявилися вельми цікавими не тільки для глядачів, але й для самих виконавців, які в процесі репетиційної роботи суміщали «приємне» з «корисним»: спілкуючись між собою та долучаючись до джерел національної культури, вони одночасно практично засвоювали отримані раніше теоретичні знання та збагачували свій виконавський досвід.

---

<sup>1</sup> Історію постановок дитячих опер М. Лисенка докладно висвітлено у статті Р. А. Сулім [11].

<sup>2</sup> У 1955 р. на сцені Харківського державного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка були поставлені опери «Коза-дереза» та «Пан Коцький», у 1956 р. на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра опер «Пан Коцький» та «Зима і весна», а у 1985 р. опера «Зима і весна» побачила світ на сцені Державного дитячого музичного театру – нині Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.



Одна з таких постановок опери М. Лисенка «Коза-дереза» відбулася наприкінці 2017 р. у Костянтинівській школі мистецтв. Постановка була присвячена 175-річчю від дня народження класика української музики. До роботи по сценічному втіленню опери, яка велася впродовж чотирьох місяців, долучилися викладачі та учні усіх відділів школи. Партії дійових осіб виконали шестеро вихованок вокального відділення: Вікторія Мухіна, Катерина Волинко, Ліна Бокало, Єлизавета Покуса, Олександра Манькова, Евеліна Ломанова. Їх підтримували дитячий вокальний ансамбль, учні класу хореографії та інструментальний ансамбль у складі викладачів школи<sup>3</sup>. Ідея поставити оперу у супроводі інструментального ансамблю належала директору школи Олександрю Андрійовичу Кошкину, а задачу створити партитуру взяла на себе викладач музично-теоретичних дисциплін, композитор за освітою, Анна Утіна.

**Аналіз досліджень і публікацій.** У музикознавчій літературі дитячі опери М. Лисенка отримали досить докладне висвітлення. Інформація про них надається у монографіях, присвячених творчості композитора [3; 5; 10], та у підручниках і навчальних посібниках по історії української музики [4; 7; 8]. Характеристику цих опер містять дослідження, в яких об'єктом вивчення є вітчизняна опера [2]. Першою роботою, спеціально присвяченою трьом лисенківським «операкам», стала книга Н. Андрієвської «Дитячі опери М. В. Лисенка» [1], датована 1962 р. В подальшому музикознавці знаходять більш конкретні ракурси аналізу зазначених творів. Так, Р. Сулім [11] розглядає їх сценічну долю, А. Карпенко [6] залучає матеріал дитячих творів українського класика, в тому числі його опер, до порівняння сучасних методик навчання співу. Питання ж, пов'язані з інструментовкою ди-

---

<sup>3</sup> Неможливо не назвати імена тих людей, без яких така значуща для Костянтинівської школи мистецтв подія не могла б відбутися. Це – Олег Кошкин – директор школи, головний постановник і керівник проекту, Людмила Каминіна – завідувач вокальним відділенням, Роман Блотницький – викладач театрального класу, Ірина Луценко та Роман Шадрін – керівники хореографічних ансамблів, Олена Кравчук, Олександра Андрієнко, Юлія Держановська – художники-декоратори, Вікторія Педченко – організатор світлового дійства, Олексій Педченко – звукорежисер, члени адміністративної групи – Ірина Маслова та Анжела Федотова.



тячих опер М. Лисенка, які в авторських версіях представлені лише клавірами, досі не ставилися вітчизняними дослідниками.

**Мета статті** – охарактеризувати чинники, які визначили напрямки роботи по створенню ансамблевої партитури опери «Коза-дереза» М. Лисенка для її постановки в Костянтинівській школі мистецтв.

**Виклад основного матеріалу.** Як вже було сказано вище, опера М. Лисенка «Коза-дереза» (1888) була призначена для виконання дітьми у сімейному колі, що обумовило вибір літературного першоджерела, стилістичні орієнтири, композиційну будову та параметри звукового рішення.

Лібрето опери створене Людмилою Василевською, відомою під псевдонімом Дніпрова Чайка, на основі казки про хитру та підступну Козу, що намагалася надурити Діда та настрашати лісних звірів. Н. Андрієвська підкреслює невипадковість звернення М. Лисенка, якого вважає чутливим педагогом і глибоким знавцем дитячої психології, до казкового сюжету: «Казки вводять дитину в національне життя, знайомлять її з світоглядом, “духом” народу. Вони мають велике пізнавальне значення, розширюють уявлення дитини про оточуючу нас дійсність» [1, с. 7]. Солидарна з Н. Андрієвською і Л. Корній, котра доповнює пізнавальний компонент казок виховним і пише про «Козу-дерезу» так: «Мораль цієї казки, що полягає в осудженні нечесності, прикидання, має виховне значення» [8, с. 417]. Від себе додамо, що ця казка також засуджує насильство і вчить допомагати слабшим та захищати скривджених.

Стилістичні орієнтири М. Лисенка в опері «Коза-дереза» пов'язані з властивим композитору глибоким переконанням у необхідності музичного виховання дітей виключно на національному матеріалі, перш за все, на фольклорному. Значний досвід етнографічної діяльності, в тому числі і створення збірки «Молодощі», що містить зразки дитячого фольклору, став фундаментом, на якому здійснювалися пошуки засобів виразності, адекватних народно-казковому сюжету. Син композитора – Остап – у своїх спогадах про батька наводить його слова, адресовані дітям: «Я казку для вас написав, музичну казку. Хочу, щоб ви наші казки і пісні полюбили, полюбили наш народ» [9, с. 9]. Тож, насиченість дитячих опер народ-



нописенними та танцювальними ритмоінтонаціями є відтворенням педагогічних настанов М. Лисенка.

«Коза-дереза», згідно підрахункам дослідників, містить сім цитат українських народних пісень, мелодії яких тут співаються на інші тексти. Більшість цих цитат використано у вокальних характеристиках головних дійових осіб: «Бігло, бігло козенятко» – в пісні Кози, «Казав мені батько» – в сольному висловлюванні Лисички, «Добрий вечір, дівчино» – у зверненні Зайчика до Лисоньки, «Ой, під вишнею» – в пісні Вовчика, «Ходив-походив місяць по небу» – в пісні Ведмеда, «І шумить, і гуде» – у сольній характеристиці Рака. Ще одна народнописенна мелодія – «Про Купер'яна» – звучить у заключній хоровій сцені опери. Поряд з цитатами в опері є чимало авторських тем, в яких перетворено фольклорні джерела. Так, хорова партія в Інтродукції-пролозі, за слушним зауваженням Л. Корній, «побудована на варіантному розвитку танцювального тематизму народного характеру з гопачковим ритмом» [8, с. 417].

На принципи, характерні для народного мистецтва, спирається і композиційна будова опери «Коза-дереза». В ній поєднуються прийом нанизування епізодів з їх частковим повторенням. Оновлення сценічної дії завдяки появі все нових персонажів компенсується періодичним поверненням ситуації, коли за питанням звіра: «Ой хто, хто в Лисиччиній хаті живе?» іде одна і та сама відповідь Кози. М. Лисенко підкріплює сценічно-вербальні повтори музичними: діалоги звірів з Козою є ідентичними за своїм тематичним «змістом». Чергування цих діалогів з різноманітними за інтонаційним наповненням сольними «номерами» Лисички, Зайчика, Вовчика, Ведмеда та Рака надає композиційній будові опери рондоподібних рис, нагадуючи зіставлення рефрену та епізодів в традиційній музичній формі.

Параметри звукового рішення в авторському варіанті опери «Коза-дереза» обумовлені призначенням для постановки у приміщенні житлового будинку, де, напевне, неможливо було розмістити навіть невеличкий оркестр. До того ж, акустика такого приміщення вимагала камерного звучання, і динамічні ресурси фортепіано – звичного для дітей інструмента – виявилися достатніми для супроводу вокальних партій маленьких артистів. Але чому М. Лисенко не оркестрував



свій твір, коли він вийшов за межі камерних приміщень на сцени загальноосвітніх шкіл та збирав декілька сотень глядачів, – питання, що не має однозначної відповіді. Можливо, композитор боявся затмарити дитячі голоси звучанням оркестру, можливо, тут вже дала про себе знати тенденція до камернізації оперного жанру, що пізніше проявилася в його останній опері «Ноктюрн». У всякому разі, опера залишилася не оркестрованою, вона існує лише у вигляді клавiру; отже, для постановки її на сцені великої зали Костянтинівської школи мистецтв виникла необхідність на основі фортепіанної партії створити партитуру.

Розглянемо основні моменти, що визначили характер роботи над інструментовкою опери «Коза-дереза» М. Лисенка.

Перший момент – це вибір інструментів, що утворюють склад ансамблю. Тут, безумовно, необхідно було враховувати певні реалії, а саме, наявність в школі інструментів та музикантів, готових взяти участь у виконанні опери. Однак вибір інструментів був детермінований не тільки зовнішніми факторами. Камерність сценічної дії та «прозорість» фортепіанної фактури в клавiрі М. Лисенка вимагали обмеження кількісного складу інструментів, що призвело у підсумку до використання десяти інструментальних партій, а саме, партії флейти, кларнета, труби, ударних, дзвіночка, фортепіано, бас-гітари, двох скрипок та віолончелі. Однак партії віолончелі та дзвіночка – інструментів, які були відсутні в фондах школи, відтворювалися за допомогою синтезатора. Сучасності звучанню надавали також тембри електроінструментів – це вже згадана бас-гітара та цифрове піаніно, що замінило традиційне фортепіано.

Другий момент – функції інструментів в ансамблі. В цілому, вони традиційні: віолончель і бас-гітара дають басову опору звучанню, ударні виконують ритмічну функцію, скрипки та духові – мелодичну, дзвіночок – орнаментально-декоративну. Однак і тут є свої особливості, обумовлені призначенням твору для виконання дітьми. Від самого початку роботи над партитурою не планувалося дублювати вокальні партії інструментальними, однак в процесі репетицій з'ясувалося, що юним вокалістам необхідна підтримка, отже, використання прийому дублювання обумовлене, не в останню чергу, практичними міркуван-



нями. Підтримку співакам надають скрипки, флейта, кларнет, хоча основне навантаження все ж таки припадає на фортепіано. Воно виконує в партитурі одночасно декілька функцій – мелодичну, ритмічну, гармонічну – і є головною опорою для вокалістів.

Крім логічної функції інструментів, тобто їх ролі в організації музичної тканини, у вибудовуванні звукового балансу, в процесі інструментовки оперного клавіру слід було потурбуватися і про образно-сміслові функції тембрів, а саме, спрямування їх на відтворення змістовної сторони лисенківської опери. Образно-сміслові функції тембрів-інструментів умовно можна розділити на колористичні та характеристичні.

Колористичності звучанню зазвичай надають контрастні зіставлення інструментів. Так, в Плачі Кози виразні вокальні фрази дублюються спочатку скрипками, а потім трубою (тт. 109–112). Інколи контрастність тембрів підкреслюється регістром чи характером звуковидобування, як, наприклад, в пісні Зайчика, де діалогізують стаккатні мотиви духових інструментів та гамаподібні лінії струнних (тт. 190–193). Відповідь Лисички Зайчику: «От тут живу в хатоньці край води» прикрашена кларнетною фігурацією, яка змінюється гамаподібним пасажем дзвіночка і далі перехоплюється скрипками (тт. 201–210).

Слід підкреслити, що майже усі колористичні елементи, включені до партитури, потенційно присутні у М. Лисенка. Його клавір – надзвичайно потужний, у ньому прихований цілий оркестр. Наприклад, включення до інструментального ансамблю дзвіночка, який привносить в звучання особливу барвистість, інспіроване мелодико-ритмічними фігурами специфічної природи, що містяться у фортепіанній партії опери та викликають однозначні асоціації з переливчастим тембром цього інструмента.

Що стосується характеристичності, то спроби пов'язати інструментальне звучання з характером того чи іншого персонажа сконцентровані у лаконічних підводках до сольних номерів, частина яких відсутня у М. Лисенка та дописана у зв'язку з необхідністю надати маленьким акторам час для пересування по сцені. Саме у цих підводках засобами суто інструментального звучання втілено зовнішній вигляд



та внутрішню сутність розповсюджених казкових типажів: упертої Кози, хитрої та пестливої Лисички, боягузливого Зайчика, упевненого у собі Вовка, поважного Ведмеда, гордовитого Рака. Не останню роль у втіленні цих образів відіграє тембр, який, з одного боку, здатен викликати у слухачів асоціації з масою, об'ємом, особливостями руху, забарвленням голосу персонажів, з іншого, спираючись на механізм апперцептивної семантики, відобразити певні якості їх характеру. Розглянемо кілька прикладів.

Для характеристики образу нахабної Кози впродовж усієї опери використовуються тембри труби та барабана. Вокальні репліки «героїні», як правило, дублюються в партії труби, що надає звучанню пронизливості, а в суто інструментальних епізодах обов'язковим елементом виступають удари барабана або звучання тарілок. Такий «ударний» супровід не тільки ілюструє страшне тупотіння ногами, про яке йдеться в словесному тексті, але й передає зовнішню незграбність Кози та властиву її поведінці агресивність. Цікаво, що навіть у згаданому вище Плачі Кози, де вона прикидається нещасною та ображеною, на сильних долях парних тактів несподівано вступає ударна установка, нагадуючи про справжню сутність «героїні». Наскрізний характер використання тембрів труби та барабана для характеристики цього персонажа вносить в драматургію опери лейтмотивні риси.

Образ Лисички передається у більшості випадків через тембри дзвіночка та фортепіано. Гармонічні фігурації саме цих інструментів передують першій появі цієї дійової особи на сцені. Надалі вокальні фрази Лисички підтримуються то скрипками, то флейтою і кларнетом, але час від часу прикрашаються переливчастим звучанням дзвіночка чи відтіняються пасажами фортепіано. М'яке та тендітне звучання названих інструментів підкреслює притаманну лісній красуні грацію та витонченість.

Ті самі інструменти – фортепіано та дзвіночок, – але по відношенню до уривчастих акордів з форшлагами, характеризують Зайчика у момент його першої появи на сцені. «Підскіки» на сильних долях такту, що імітують заячу ходу, підкреслено ударами трикутника. Вокальна мелодія пісні також супроводжується ледь чутними звуками ударних (спочатку тамбурина, потім трикутника), що нагадує про





пізнавані риси його зовнішнього вигляду та, можливо, «натякає» на властиву внутрішній природі боягузливість.

Намір передати застрашливу поведінку Вовка обумовив включення ансамблевого тутті, в якому, однак, відсутні тембри високих за теситурою інструментів – флейти, кларнета, скрипок. Опорою звучання є фортепіанна партія: тема Вовка в ній викладається одночасно у трьох октавах – великій, малій та першій. Кожна лінія фортепіанного триголосося дублюється певним інструментом, причому лінія верхнього голосу подвоюється трубою, різкий тембр якої визначає загальний характер звучання. «Різкий» колорит вступної теми дещо пом'якшується в пісні Вовчика, що обумовлено жартівливим тоном запозиченої народної мелодії – «Ой, під вишнею». Зміну емоційного забарвлення покликані підкреслити арпеджовані акорди дзвіночка, відсутні в клавирі М. Лисенка. Однак у момент звернення до Кози (ремарка «клацає зубами і кричить у нору») «застрашлива» інтонація повертається: акцентовані висхідні мотиви інструментовані тепер вже повним тутті ансамблю.

Задля втілення образу Ведмедя використано віолончель, бас-гітару та кларнет в гранично низькому регістрі. Хвилясті лінії в партії вказаних інструментів підтримано тремолоючим звучанням фортепіано та ударних (тт. 401–404). Проведення пісенної теми, що передує вступу голосу, доручено кларнету, бас-гітарі та віолончелі, однак «важка» (ремарка «*molto pesante*») мелодія затінюється двоголосними трелями фортепіано, які імітують дзигчання бджіл на улюблених Ведмедем пасіках. Намагання залякати Козу (ремарка «Підходить до нори, розмахує лапами, гукає грізно») тягне за собою появу енергійних мотивів, котрі озвучені хором духових та низькими струнними. Саме ж звернення до Кози марковане дублюванням вокальної мелодії в партії труби.

Зображення звуками, як лізе по лісу Рак, чіпляючись за гілля, в клавирі М. Лисенка пов'язане з передачею повзучого мотиву по регістрах. В ансамблевому варіанті звукозображальний ефект посилюється завдяки тому, що одночасно з регістровим сходженням відбуваються й темброві зміни. Повзучий мотив переходить від кларнета до фортепіано, потім до віолончелі, а останнього разу проводиться фор-



тепіано та віолончеллю разом. Такі темброво-регістрові «сповзання» створюють наочну картину зафіксованої в ремарці ситуації. В пісні «Ой, я Рак-неборак» за допомогою тембрових засобів виразності відтворено поступове підвищення героєм власної самооцінки. Якщо спочатку його вокальна партія підтримується струнними та фортепіано, то на слова «Я над раками пан. Я болотний гетьман!» вступають духові інструменти: флейта та кларнет дублюють вокальну мелодію, а труба утворює ритмічний та гармонічний фундамент. Коли ж мова йде про «пишний жупан», то «не втримується» і труба, підхоплюючи гордовиту заключну фразу Рака.

Ще один характерний момент можна почути у короткому вступі до хору «Не впізнала коза старенького діда» (тт. 57–59). Тут імітується звучання бандури, яку не було включено до складу ансамблю з об'єктивних причин<sup>4</sup>: «стугонлива» квінта в басах та кварто-квінтового фігурації у високому регістрі фортепіано та дзвіночка, що асоціюються з переборами струн. Така імітація гри на українському народному інструменті замислювалася як алюзія на відомий номер з опери «Тарас Бульба» – думу Кобзаря.

Третій момент, врахований в процесі роботи на інструментовкою «Кози-дерези», – це камерність опери: її одноактність, призначення для дитячої аудиторії та для виконання дітьми, а також обмеження засобами фортепіано в авторській версії твору. Цю камерність звучання необхідно було зберегти і в інструментовці. Першим кроком до цього стало обмеження складу усього десятьма інструментами, що давало потенційну можливість почути кожен з них у загальному звучанні. Наступний крок пов'язаний із дотриманням ансамблевого принципу письма, при якому всі інструменти мають власну партію, що не збігається з партіями інших інструментів. Цей принцип не знайшов в партитурі послідовного втілення, по-перше, через свідому аскетичність фортепіанної фактури клавіру М. Лисенка, і, по-друге, через необхідність надати співакам-початківцям мелодичної та гармонічної підтримки. Однак тенденція до камернізації звучання в партитурі, безумовно, простежується, і пов'язана вона з використанням засобів

<sup>4</sup> Викладач класу бандури звільнилася зі школи на початку навчального року.



тембрової діалогічності. Так, в партитурі доволі часто зустрічаються різноманітні перегуки між інструментами, питально-відповідні інтонації, прийоми луни. Деякі приклади було наведено вище у зв'язку з колористичними моментами інструментовки, додамо тут ще декілька. Так, в інтродукції-пролозі по партіях скрипок та дерев'яних духових розподілено дублювання окремих мотивів хорової мелодії (тт. 39–40) та супроводжуючих тему мотивів (тт. 64–65). У вступі до плачу Кози протиставлені мелодичні фрази скрипок та повторювані звуки з форшлагами у дзвіночка (тт. 104–107). У зверненні Лисички до Кози висхідним питальним фразам фортепіано відповідають мотиви дерев'яних духових інструментів та дзвіночка. Камерності звучання сприяє також гранична прозорість ансамблевої фактури у сольних висловлюваннях казкових героїв, де інструментальний ансамбль зазвичай виконує акомпануючу та підтримуючу функції, лише інколи дозволяючи собі доповнити чи прикрасити вокальну мелодію легкими колористичними штрихами.

**Висновки.** Таким чином, робота по створенню ансамблевої партитури опери «Коза-дереза» М. Лисенка для її постановки в Костянтинівській школі мистецтв, з одного боку, велася з урахуванням деяких зовнішніх факторів, як то наявність тих чи інших інструментів, необхідність надати мелодико-гармонічну підтримку юним вокалістам, з іншого, була детермінована особливостями авторського першоджерела, зокрема, прагненням зберегти притаманну лисенківській опері камерність, підкреслити та посилити за допомогою тембрів властиву їй характеристичність та колористичність звучання.

**Перспективи дослідження.** Наведений аналіз досвіду сучасного сценічного втілення дитячим колективом одного з кращих зразків національної музичної класики, на наш погляд, може бути використаний фахівцями різного рівня, які працюють з дітьми, що сприятиме подальшому розвитку одного з найефективніших напрямів виховання юних талантів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська Н. К. Дитячі опери М. Лисенка. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1962. 76 с.



2. Архімович Л. Українська класична опера. Історичний нарис / заг. ред. В. Довженка. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957. 312 с.

3. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. 3-є вид. Київ : Муз. Україна, 1992. 256 с.

4. Булат Т., Олійник О. Оперна творчість. *Історія української музики : в 6 т. Т. 2 : Друга половина XIX ст. / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Рильського; редкол. : М. Гордійчук (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1989. С. 183–237.*

5. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко. Життя і діяльність. Вид. 2-е. Київ : Муз. Україна, 1968. 119 с.

6. Карпенко А. О. Вокальна творчість Миколи Лисенка для дітей у контексті формування співочих навичок. *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу: Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної : зб. ст. / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. (Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 335–347.*

7. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.

8. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч. 3. XIX ст. : підручник. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

9. Лисенко О. М. В. Лисенко (спогади сина). Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. 270 с.

10. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.

11. Сулім Р. А. Дитячі опери Миколи Лисенка та їх сценічна доля [Електронний ресурс]. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/13\\_Sulim.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf) (дата звернення 01.03.2018).

## REFERENCES

1. Andrijevskja N. K. (1962). Dytjachi opery M. Lysenka [Children's operas by M. Lysenko]. Kyjiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury URSR, 76.

2. Arkhimovych L. (1957). Ukrajinjsjka klasychna opera. Istorychnyj narys [Ukrainian classical opera. Historical essay] / zagh. red. V. Dovzhenka. Kyjiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury URSR, 312.



3. Arkhimovych L., Ghordijchuk M. (1992). M. Lysenko: zhyttja i tvorchistj [M. Lysenko: life and work]. 3-e vyd. Kyjiv : Muz. Ukrajinna, 256.
4. Bulat T., Olijnuk O. (1989). Opera tvorchistj [Opera creativity]. *Ghordijchuk M. Istorija ukrajinsjkoji muzyky [History of Ukrainian music]: v 6 t. T. 2: Druga polovyna XIX st. [Second half of the nineteenth century] / AN URSS, IMFE im. M. Ryljsjkogho. Kyjiv : Nauk. dumka, 183–237.*
5. Djachenko V. (1968). Mykola Vitalijovych Lysenko. Zhyttja i dijalnistj [Mykola Vitaliyovych Lysenko. Life and activities]. Vyd. 2-e. Kyjiv : Muz. Ukrajinna, 119.
6. Karpenko A. O. (2013). Vokaljna tvorchistj Mykoly Lysenka dlja ditej u konteksti formuvannja spivochykh navychok [Vocal work by Mykola Lysenko for children in the context of the formation of singing skills]. *Mokrycjkja, L. M. Kuljturologhichni aspekty suchasnogho mystecjkogho dyskursu: Pam'jati Ljudmyly Kostjantynivny Kaverinoji [Cultural aspects of modern artistic discourse: In memory of Lyudmila Konstantinovna Kaverina]. (Naukovyj visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrajinny imeni P. I. Chajkovsjkogho. Vyp. 106). Kyjiv : NMAU im. P. I. Chajkovsjkogho, 335–347.*
7. Kyjanovsjka L. (2008). Ukrajinjsjka muzyčna kuljtura : navch. posibnyk [Ukrainian musical culture]. Ljviv : Triada pljus, 344.
8. Kornij L. (2001). Istorija ukrajinsjkoji muzyky [History of Ukrainian music]: u 3 ch. Ch. 3. XIX st. Kyjiv ; Nju-Jork : Vyd-vo M. P. Kocj, 480.
9. Lysenko O. (1959). M. V. Lysenko (spoghady syna). Kyjiv : Derzh. Vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury URSS. 270.
10. Skoruljsjka R., Chujeva M. (2015). Mykola Lysenko. Dni i roky [Mykola Lysenko. Days and years]. Kyjiv : Muz. Ukrajinna, 744.
11. Sulim R. A. Dytjachi opery Mykoly Lysenka ta jikh scenichna dolja [Children's operas by Mykola Lysenko and their stage destiny]. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/13\\_Sulim.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf) (data zvernennja 01.03.2018).



## Про авторів

**Беліченко Наталія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики, докторант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Біляєва Надія В'ячеславівна** – викладач кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Губрій Наталія Вікторівна** – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого.

**Данилова Оксана Василівна** – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**День Кай Юань** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Дондик Оксана Іванівна** – заслужена артистка України, старший викладач кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

**Дорофєєва Ольга Юрївна** – викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Кудрявцев Валентин Юрійович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Лю І** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Малий Дмитро Миколайович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Пташенко Сергій Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії медіатехнологій, старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Полтавцева Галина Борисівна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Рябчун Ірина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної Академії імені П. І. Чайковського, викладач-методист факультету музичного мистецтва Київської дитячої Академії мистецтв.



**Сердюк Ярослава Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Утіна Анна Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист вищої категорії, завідувач музично-теоретичним відділом ПСМНЗ «Костянтинівська школа мистецтв» (Донецька обл.).

**Фан Сін-Сюань** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Ці Мінвей** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

# ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України  
від 22.12.2016, наказ № 1609,  
як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій  
на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю  
«мистецтвознавство»

Виходить з 1995 р.

## ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Когнітивне музикознавство

Збірник наукових статей  
Випуск 48

**Відповідальний за випуск:** д-р мистецтвознавства, професор І. С. Драч  
**Відповідальний редактор:** д-р мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова  
**Редактори-упорядники:** кандидат мистецтвознавства Я. О. Сердюк,  
Л. В. Русакова  
**Технічна редакція, коректура:** Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 03.04.2018. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 17,2. Об. вид арк. 17,5.

Зам. № ВС-17/05/01-18. Тираж 300 прим.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 1750 від 15.04.2004

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «Водний спектр Джі-Ем-Пі»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Весніна, 12*