

ISSN 2519- 4496

*Міністерство культури України
Харківський національний університет
мистецтв ім. І.П.Котляревського*

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ
І ПРАКТИКИ ОСВІТИ.
КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ
ВИПУСК 49**

Харків
2018

УДК 78.01

П78

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол №2 від 27.09.2018 р.)

Редакційна колегія

Веркіна Тетяна Борисівна — народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства, ректор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського — голова редакційної колегії (Україна);

Bednarek Wieslaw — dr. hab. prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska);

Драч Ірина Степанівна — професор, доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (Україна);

Jeremus-Lewandowska Anna — prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im I. J. Paderewskiego w Poznaniu (Polska);

Кияновська Любов Олександрівна — професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (м. Львів, Україна);

Loos Helmut — prof., dr., Institute fur musikwissenschaft, Leipzig (Deutschland);

Marek Waszkiel — dr. hab. prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa (Polska);

Petrovic Milena — associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music University of Arts Belgrade (Serbia);

Черкашина-Губаренко Марина Романівна — професор, доктор мистецтвознавства, кафедра історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна);

Шапалова Людмила Володимирівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (Україна).

П78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики.

Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л.В.Шапалова]. — Харків : ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2018. — Вип.49 — 216 с.

Матеріали репрезентують мистецький напрям академічної науки вищої школи України — когнітивне музикознавство. Його зміст відбиває методологію теоретичної науки про музику (Розділ 1) та проблематику виконавського мистецтва в артефактах та персоналіях різних сфер музикування, музичних стилів, жанрів та форм (Розділ 2).

Видання призначене для аспірантів, магістрів та бакалаврів спеціалізації «Музичне мистецтво» та всім, хто цікавиться концептосферою сучасної гуманітаристики та розвитком музичного мистецтва України.

УДК 78.01



Розділ І.

НОВІТНІ ДИСКУРСИ
СУЧАСНОГО
МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01:[784.3:783.8.2(470)

ORCID 0000-00015106-8644

Александрова Оксана

Харківський національний університет мистецтв

ім. І. П. Котляревського

ДУХОВНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Александрова Оксана. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. У статті обґрунтовано модель духовно-семантичного аналізу музики як знакової системи. На матеріалі вокально-хорових творів Г. Свиридова визначено доміанти композиторського стилю з урахуванням релігійних концептів та літургійних символів. Охарактеризовано світогляд композитора в контексті його вокально-хорового стилю, розкрито вплив філософсько-релігійної традиції межі XIX–XX ст. на музично-стильове мислення пізнього Г. Свиридова. Досліджено функції поетичного слова як підґрунтя музичної семантики вокально-хорової творчості. В методологічному плані духовно-семантичний аналіз музичного твору постає як актуальна когнітивна модель сучасного музикознавства.

Ключові слова: духовно-семантичний підхід, когнітивна модель, музичний твір, поетичне (канонічне) слово, світогляд.

Александрова Оксана. Духовно-семантический подход к изучению музыкального произведения. В статье обоснована модель духовно-семантического анализа музыки как знаковой системы. На материале вокально-хоровых произведений Г. Свиридова определены доминанты композиторского стиля с учетом религиозных концептов и литургических символов. Дана характеристика мировоззрения композитора в контексте его вокально-хорового стиля, раскрыто влияние философско-религиозной традиции рубежа XIX–XX вв. на музыкально-стилевое мышление позднего Г. Свиридова. Исследованы функции поэтического слова как основы музыкальной семантики вокально-хорового творчества. В методологическом плане духовно-семантический анализ музыкального произведения представлен как актуальная когнитивная модель современного музыковедения.

Ключевые слова: духовно-семантический подход, когнитивная модель,

музыкальное произведение, поэтическое (каноническое) слово, мировоззрение.

Aleksandrova Oksana. Spiritual and semantic approach to studying a musical composition. Background. Under the new conditions in Ukraine, a new wave of interest in the work of the classic of the music culture of the 20th century Georgiy Sviridov is being observed, and it actualizes the search for the methods of scientific cognition corresponding to the spiritual depth of creativity. The artistic and aesthetic content of his vocal and choral compositions reveals the biblical image of the “inner man” and through it awareness of culture as a universe, where the man and God coexist in synergy. In the post-secular period, the world of music created by the outstanding artist was marked by the document of the individual and artistic experience of overcoming the crisis phenomena in society. The urgency of the present article is due to the need to find analysis methods appropriate for the style of vocal and choral compositions by G. Sviridov and for the upgrade process of methodology knowledge of the philosophical principles of composing activities of the 20th century as a whole.

Objectives. The object of research is a musical composition; its subject is presented by the principles of the spiritual-semantic approach, determined by the worldview and style of the composer's thinking.

The purpose of the article is to substantiate the spiritual-semantic approach as a cognitive model of cognition of musical compositions on the material of vocal-choral genres by G. Sviridov.

Methodology. The basis of the spiritual-semantic analysis is the concept of spiritual analysis of music by V. Medushevsky. A. Belonenko was the first to express the opinion that religious themes penetrated the entire creative work of the composer. L. Shapovalova offered methods of cognition of the spiritual reality of a musical composition and defined the liturgy as an “archetype” of the creativity of the believing man (*homo credens*). N. Varavkina-Tarasova highlighted the issues of the symbolic meaning of the spiritual content of G. Sviridov's creative work on the example of “Three Choirs to the Tragedy by O. Tolstoy "Tsar Fodor Ioannovich"”. O. Tevosyan revealed a numerical symbolism of certain compositions by the composer. The development of the predecessors' ideas is the author's definition: the spiritual-semantic approach is a way of scientific cognition of the ontology of creativity. The “style of thinking” is evident through the system connections of the composer's text with ideological traditions and the cultural environment.

Presenting the main material. One of the criteria of the spiritual-semantic approach is the adequacy of thinking and language: the semantic function of the sign,

multiplied by its presence in the material and spiritual plane of the composition, becomes a meaning-creating factor.

The first level of the spiritual-semantic analysis of a musical composition is the first-element signs as an expression of the manifestation of the Being: pre-intonation, rhythm-intonation, harmonic tunes, timbre-complexes, in which the generalized archetypes of culture are contained in the concentrated (“curtailed”) form. The second level reveals a compositionally-designed meaningful image that originates from the first element (motive, theme). Since the symbol is a dynamic phenomenon, its further “germination” in the musical form is connected not only with the immanent-musical syntax. The symbolization of the sound-image is most clearly manifested in the third level of the spiritual-semantic analysis, which characterizes the type of musical dramaturgy (taking into account the world attitude of homo animus – the lyrical universe, according to M. Arkadyev).

The fourth, metaphysical, level characterizes the complete meaningful image. The immanent-musical quality of the sound of a composition does not simply create a holistic gestalt, but with its help point to the invisible world (the Bible, the Life of the Saints, the Liturgy). At the highest fifth level, there is the outcome of consciousness, that perceives a musical composition, into the broad context of the existence: music creates spiritual values of a universal human meaning, “bridges” its meaning with the civilizational processes of the mankind (hence it gets the definition of “culture creating one”). We indicated the methodological role of the philosophical category of “the picture of the world”, the content of which synthesizes the deep ideas about the Universe. In the national picture of the world, the most significant laws of the existence of culture are recorded.

Results. The category of the “composer’s style” contains such components as the creator's worldview and the system of principles of his artistic thinking, expressed in the semiotic structure, the laws of composition and dramaturgy of compositions. The phenomenon of G. Sviridov is that from the sphere of the secular interpretation of the poetry by A. Pushkin, S. Yesenin, A. Blok, which corresponded to anthropocentrism of musical and poetic thinking, he implemented “modulation” to the Orthodox spirituality. The spiritual-semantic approach has a general methodological value, since it broadens the theoretical concepts of the cognitive science of stylistic phenomena in music. Its content, constituents, and objectives provide the perspective of the further substantiation of ideological positions; serve as tools for improving the methodology for analysing liturgical compositions (through signs and symbols of the spiritual time space).

Conclusion. The three groups of semantic signs of the vocal-choral style by G. Svyrydov have been distinguished: anthropocentric, sound-imaging (nature, native land) associated with them, metaphysical (time, eternity, way of spiritual ascension),

liturgical (Christ, Gate of the Lord, pure Thursday, bell-sound, prayer songs).

Key words: vocal-choral style, spiritual-semantic approach, national character, poetic (canonical) word, worldview.

Постановка проблеми. За новітніх умов в Україні спостерігається нова хвиля зацікавленості творчістю класика музичної культури ХХ століття Георгія Свиридова, яка актуалізує пошук відповідних духовній глибині творчості методів наукового пізнання. Художньо-естетичний зміст його вокально-хорових творів розкриває біблійний образ «людини внутрішньої» і через неї усвідомлення культури як універсуму, де людина та Бог співіснують синергічно. У постсекулярну добу світ музики видатного митця знаменував документ індивідуально-мистецького досвіду подолання кризових явищ в суспільстві. Актуальність теми статті зумовлено необхідністю пошуків методів аналізу, адекватних стилю вокально-хорової творчості Г. Свиридова та процесу оновлення методології вивчення світоглядних засад композиторської творчості ХХ століття загалом.

Мета статті – обґрунтувати духовно-семантичний підхід як когнітивну модель пізнання музичних творів на матеріалі вокально-хорових жанрів Г. Свиридова.

Об'єкт дослідження – музичний твір; предмет – засади духовно-семантичного підходу, обумовлені світоглядом та стилем мислення композитора.

Аналіз останніх публікацій за темою. За сучасних умов формуються нові концептуальні підходи до опрацювання мистецьких здобутків Г. Свиридова. В основі духовно-семантичного аналізу закладено концепцію духовного аналізу музики В. Медушевського.[4] О. Білоненко [2] уперше висловив думку про те, що релігійна тематика пронизує всю творчість композитора. Л. Шаповалова запропонувала методи пізнання духовної реальності музичного твору та визначила літургію як «архетип» творчості людини віруючої (homo credens).[8] Н. Варавкіна-Тарасова висвітлила питання символіки духовного змісту творчості Г. Свиридова на прикладі «Трьох хорів до трагедії О. Толстого "Цар Федір Іоанович"». О. Тевосян виявив числову символіку окремих творів композитора.

Виклад основного матеріалу. Духовно-семантичний підхід до

вивчення музичного твору є методологічним інструментарієм сучасного музикознавства. У розвиток ідей попередників надамо авторську дефініцію: *духовно-семантичний підхід – це спосіб наукового пізнання онтології творчості, завдяки якому виявляються сутнісні відношення митця з Істиною, що виразнено як «стиль мислення» через системні зв'язки композиторського тексту зі світоглядними традиціями і культурним середовищем.*

Одним із критеріїв духовно-семантичного підходу слугує адекватність мислення і мови: семантична функція знаку, помножена на його присутність в матеріально-духовній площині твору, стає смислоутворюючим чинником.

Перший рівень духовно-семантичного аналізу музичного твору – це знаки-першоелементи як вираз явленого Буття: праінтонації, ритмоінтонації, ладогармонії, тембро-комплекси, у яких в концентрованому («згорнутому») вигляді містяться узагальнені архетипи культури. *Другий* рівень виявляє композиційно оформлений смислообраз, що походить з першоелемента (мотив, тема). Оскільки символ – явище динамічне, його подальше «проростання» у музичній формі пов'язане вже не лише з іманентно-музичним синтаксисом. Символізацію звукообразу найяскравіше унаочнює *третій* рівень духовно-семантичного аналізу – тип музичної драматургії. *Четвертий*, метафізичний рівень характеризує завершений смислообраз. Іманентно-музичні якості звучання твору не просто створюють цілісний гештальт, а з його допомогою вказують на світ невидимий (Біблії, життя Святих, Літургії). На найвищому *n'ятому* рівні відбувається вихід свідомості, яка сприймає музичний твір, в широкий контекст буття: музика творить духовні цінності загальнолюдського звучання, «зрошує» свої сенси з цивілізаційними процесами людства (тому він отримує дефініцію «культуро-творчий»).

Переходячи до апробації духовно-семантичного аналізу на матеріалі вокально-хорових творів Г. Свиридова, вкажемо на головне. Розробка духовно-семантичного підходу є похідною від філософсько-релігійного дискурсу, висвітлює специфічні ознаки композиторського світовідчуття в музичному мистецтві. Так, вокально-хоровий стиль Г. Свиридова набуває значення символу суспільно-культурної самосвідомості своєї

епохи: створивши власний художній світ, «розгорнутий» у духовну реальність (Всесвіт), митець одним із перших вплинув на появу загальної тенденції композиторської творчості кінця ХХ ст. – *nova musica sacra* (Н. Гуляницька).

Феномен Г. Свиридова полягає в тому, що зі сфери світського тлумачення поезії О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока, яке відповідало антропоцентризму музично-поетичного мислення (*homo animus*, або ліричний всесвіт, за М. Аркад'євим), він здійснив «модуляцію» до православної духовності (*homo credens*). Національна характерність вокально-хорового стилю композитора наділена не лише інтонаційною явленістю, а й глибинною символікою. *Моностильність* художнього мислення митця свідчить про органіку внутрішньої модуляції його світоглядних настанов, яка творить музичний Універсум на засадах духовної рефлексії. Так, фольклорні прикмети *раннього* етапу творчості не лише увійдуть у співочо-пісенний стиль кантат і ораторій *зрілого* стилю, але й трансформуються у інтонаційну молитовність пізнього літургійного стилю (90-ті роки ХХ ст.).

Духовна рефлексія була характерною рисою особистості митця: про це свідчать його щоденникові записи і музика. Г. Свиридова не можна сприймати тільки як композитора: він виробив систему поглядів, орієнтовану не лише на сучасників (Теперішнє), але й на нащадків (Майбутнє). Митець мав розвинений духовний слух – «здатність проникати в релігійний зміст музики» (за В. Медушевським). На творчість визначного композитора необхідно поглянути очима власне Свиридова-мислителя. І тоді виявиться, що всі його твори мають прихований сенс, у якому втілені міркування автора як *homo credens*.

Композиторське світовідчуття Г. Свиридова виявилось співзвучним із російською релігійною філософією ХІХ–ХХ століть. Світогляд композитора, унаочнений в музиці, – явище не етнічне, а культурне, міцно пов'язане з духовними засадами, на яких ґрунтується православна культура. Проблеми особистості, творчості як самопізнання, зафіксовані у філософських працях М. Бердяєва, І. Ільїна, В. Зеньковського, В. Розанова, В. Соловйова, П. Флоренського, С. Франка і щоденникових записах композитора, не втратили своєї актуальності до нині. Духовними зусиллями видатних діячів народжувались образи вселенського звучання. У світоглядній концептосфері митця відбилися

типологічні для названих діячів риси релігійного світогляду, що значною мірою вкорінені у православну традицію. Як і в працях релігійних філософів XIX–XX ст., у записах композитора осмислюються такі поняття, як *дух, духовність, особистість як Образ і Подоба, віра, свобода, творчість, соборність, істина*. В їх трактуванні простежується певна спорідненість: у вокально-хоровій творчості Г. Свиридова вони набувають символічного сенсу і формують онтологіям музичної семантики.

Жанрово-семантична поетика вокально-хорової творчості композитора – це багатовимірна система естетичних цінностей, що втілені в образах і психоемоційних станах людини. Сформовано уявлення про повноту духовної реальності вокально-хорової творчості Г. Свиридова, яка постає як перехід: від сповідання етнонаціональних ідеалів – через засвоєння духовної лірики поезії Срібної доби з її символічним світоглядом – до осягнення християнського світоспоглядання. Композитор спрямував слух своїх сучасників до споконвічно національної традиції пісенного фольклору, обиходу та знаменного розспіву. Проникаючи в ендогенну природу фольклору, композитор узагальнив закладені в ньому життєві й ментальні процеси, творчу й життєву енергію Вічності, його універсальні зв'язки з усіма явищами духовного світу людини. Традиція – це «живий механізм, що нескінченно змінюється. Одна лише серцевина його цілісна. Вона подібна до цілісного ядра, що випромінює грандіозну енергію – сутність моральної ідеї життя, сенс її існування» [8, с. 306]. Виокремимо три групи семантичних знаків вокально-хорової музики Г. Свиридова, за якими постає духовна реальність.

Першу групу *антропоцентричних* знаків утворюють звукокомплекси, присвячені відображенню багатства психології внутрішнього світу *homo animus*. Серед них є також знаки-індекси, скеровані на звукозображальність Божого світу та імітацію звуків і рухів природи – то є світ видимий для людини, яка радіє, милується та оспівує його (архетип Землі, вітчизни). Риси художньої свідомості композитора, обумовлені національною характерністю (пантеїзм, споглядальність, мудра простота, сердечність).

Метафізичний комплекс створено на підставі філософсько-мистецьких ідей та поетичних образів, які увиразнюють творчість

людини як відгук на заклик Бога: наприклад, Любов, Воля, Дух, серце, свобода, Образ і Подоба. Це – світ невидимий, трансцендентний.

Третю групу семантичних знаків-символів утворюють **літургійні** знаки-символи як іманентна система усталених принципів організації часопростору храмової культури: молитва, хрест, піснеспіви, соборність, Образ і Подоба (Христос), Істина, Вічність, релігійні свята (Великодня, Різдва, Преображення, Богородиці, Святих). Літургійні впливи на хорову музику Г. Свиридова унаочнені життєздатністю до соборності, спрямованої на синергію дольного й горнього, людини і Бога.

Вважаючи вокальну *інтонацію сполучною ланкою між словом поета й Божественним Логосом*, Г. Свиридов виявляє зв'язок дольного й горнього світів, людини і Неба. Через усю творчість композитора проходить **Образ Христа**, який виникає не лише в окремих вокальних мініатюрах (наприклад, «*Любовь*»: «*Шёл Господь пытать людей любви*»; «*Я – странник убогий*» на поезію С. Єсеніна), але й у творах крупної форми (образ Христа є провідним у кантаті «Світлий гість»).

Відмова від вузького, егоцентричного розуміння мети музичного мистецтва привела композитора до відкриття синергійної парадигми – через способи самопізнання й шляхи Богоспілкування. Сюди належить *жанрова інтонація*, у якій *молитовність* як спосіб музичного втілення соборності є основним типом інтонування; *дзвонівість*, як генетична властивість тематизму, що набуває глибинного сенсу в контексті онтологічного методу аналізу музики; чинонаслідування (пряме або опосередковане) як підпорядкування засобів музичної композиції логіці Богослужіння (часопростір, динаміки).

У творчості Г. Свиридова поєднання музичної й поетичної інтонацій є глибинними ознаками символізації художнього стилю мислення. Кожна деталь тексту стає підґрунтям його вираження в інтонаційній формі. Стилістичні ознаки хорового письма композитора мають тенденцію до взаємопроникнення: ототожнення вертикалі (гармонії) та горизонталі (мелодики). Стиль мислення диктує новий жанровий синтез, завдяки чому всі стильові пласти об'єднуються єдиною логікою драматургічного розвитку.

Жанрово-інтонаційні та драматургічні принципи унаочнюються

завдяки залученню певних механізмів смислоутворення, серед яких: 1) мелос (представлений досить різноманітно від формульності до розспіву); 2) метроритмічна організація (що обумовлена принципами віршування поетичного першоджерела); 3) опора на ладову трихордовість, обиход (в межах тональної системи); 4) хорова фактура; 5) переважання остинатності, варіантно-строфічної форми, варіантної повторності; 6) релігійно-жанрові прототипи (молитовність, сповідальність, псалмодія).

Отже, композитором створено **вокально-хоровий стиль як Універсум** – художній еквівалент людського життя в його духовних прагненнях, що зумовлені різними обставинами (вплив літургії) і формами мистецтва (література й поезія). Цей універсум містить такі семантичні модуси: 1) психологічні стани, душевність (*homo animus*); 2) метафізичні символи (Універсум, Вічність); 3) духовна реальність (молитва, ікони святих, Дух Святий).

Параметрами християнського світогляду, відтвореного у вокально-хоровій творчості Г. Свиридова, слугують: 1) *христоцентричність* літургійного хронотопу; 2) особистість як Образ і Подоба, яка перебуває у різних релігійних станах (молитви, співу, покаєння, благодаріння); 3) синергія як основа духовно-музичних зв'язків, діалог (Богоспівкування); 4) теоцентрична картина світу, синтез духовних рівнів пізнання (Вічності, Істини, Краси).

Таким чином, феномен Г. Свиридова полягає в тому, що зі сфери світського тлумачення поезії О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока, яке відповідало антропоцентризму музично-поетичного мислення (*homo animus*, або ліричний всесвіт, за М. Аркад'євим), він здійснив «модуляцію» до православної духовності (*homo credens*). Композитор пройшов шлях від самоствердження митця-громадянина *через* сумніви та духовну кризу до християнського світоспоглядання. Ще за часів радянської доби вокально-хорові твори Г. Свиридова містили у латентній формі окремі християнські мотиви, які може й «не прочитувалися» слухачами (*homo soveticus*), проте стали наскрізними мотивами, свідомою модуляції світовідчуття автора: від громадянсько-індивідуалістичного до соборного.

Стиль вокально-хорової творчості Г. Свиридова розкриває шлях пізнання повноти Буття, духовного пошуку. «Мистецтво <...> уявлення

про світ, вираження його духовного обличчя» (Г. Свиридов) [8, с. 230]. У стилі його авторського висловлювання відчутна незамкнута на собі сповідь «внутрішньої людини». Отже, Г. Свиридов у своїй творчості піднісся до одкровення й знаходиться в одному ряду із визначними музикантами-духовидцями М. Мусоргським і С. Рахманіновим за глибиною й важливістю завдань і геніальністю їх утілення.

Г. Свиридов увиразнив коло духовних орієнтирів межами особистісного тлумачення поетичного тексту. У зв'язку з цим семантичний простір хорових жанрів підпорядкований особливим законам: він не просто музичний (звучить), але й символічний (вказує на щось позамузичне): відчувається «літургійний» розподіл фактури і хорових барв на двосвіття, де *solī* – «голос із хору», а хор – соборне суголося. Всесвіт як «структура духовного простору нації» (за Н. Бекетовою) складається як співвідношення *горизонталі* («шлях» як «односпрямована нескінченність») та *вертикалі* (космос, що звучить). Перша координата – рух і динаміка становлення – є традиційною для класико-романтичного «словника» музики Г. Свиридова («інтервальне крещендо» – поступове охоплення всіх регістрів, магія розгойдуваного тону); друга – відбиває те нове, що кардинально відрізняє духовні жанри – розвиток без цілепокладання, чуття «небесної вертикалі», якою розширюється духовний часопростір до прямого зв'язку між тим, що твориться, і Творцем. Хоча чимало творів Г. Свиридова і не належать до культової традиції, в них є передчуття зустрічі землі і неба, тяжіння до Першообраза.

Теми-символи, що різняться за часом їх виникнення, онтологічно схожі, оскільки покликані бути ликами Першообраза, відображати Його Присутність. Семантика багатьох творів Г. Свиридова є літургійною (молитовність, споглядальність, психологічні стани покаяння, благодаріння, розчулення, духовна звитяга). Наприклад, багаточасова структура кантати «Світлий гість» обумовлена запозиченням мовної стилістики церковної традиції і кореспондує до міжтекстових зв'язків. Під впливом сакральних мотивів на музичну семантику світської кантати відтворено літургійні знаки: світла, дзвонів, речитацій (молитовний тон, відповідний урочистому читанню євангельської оповіді). Все це наповнює звукову форму сакральною аурую: композитор утілює «не букву», а дух Пасхального дійства.

Приналежність музики композитора до філософії всеєдності увиразнилась у жанровому синтезі, що обумовило концепцію пошуків порятунку – суспільного й особистісного преображення душі. Ключова тема – шлях до Бога – віднайшла адекватне втілення у трьох циклах Г. Свиридова на поезію С. Єсеніна: триптих, що складається з кантат «Дерев'яна Русь», «Світлий гість» і вокальної поеми «Русь, що відчаліла». Хорове мистецтво, що в слов'янській культурі є споконвічно осередням народної душі, христоцентричної за складом, стає для композитора уособленням *соборності* – тяжінням до до Бога-Істини, Краси як граничної інтеграції творчої людини.

Концентрованим вираженням соборного духу в творах Г. Свиридова є *дзвоновість*, тісно пов'язана із архетипом рідної землі. Дзвоновість є одним з складників музичної семантики творів Г. Свиридова. Її використання у творчості композитора суто індивідуальне, характеризується особливим смисло-тембровим утіленням (біблійна символіка, образ набату, далечини). Символічність убачається в самій природі дзвонів, у їхній функції означати щось, невимовне ніякими іншими засобами, окрім умовного знаку-шифру – дзвонового сигналу. Як символ російської культури він увиразнює то траурний набат («*Край ты мой заброшенный*»), («*Я последний поэт деревни*»); то урочистий гімн життю («*Небо как колокол*»), («*Не ищи меня ты в боге*»), то просто знак подорожі («*Сани*»), то святковий великодній дзвін у фіналі кантати «Дерев'яна Русь». Дзвін «сповіщає», «несе Благу Вість».

Для композитора важливий не зображальний момент, а глибинний сенс – тайна Потойбічного буття. Було б спрощенням шукати якийсь єдиний «сюжетний» образ дзвоновості в музиці Г. Свиридова. Закладена в дзвоновості остинатність символізує нескінченне оновлення буття. Семантика дзвоновості досягається шляхом звуконаслідування різних фактурно-гармонічних комплексів: один звук, і інтервал, тризвук, септакорди, акорди з побічними тонами, полігармонічні вертикалі. *Символ дзвоновості – це спосіб кодування циклічного ходу загальних процесів буття.* Інтонаційний комплекс дзвоновості – його музичний аналог, що має асоціативний шлейф, споріднений з символікою православ'я.

Г. Свиридов глибоко відчував природу хорового мистецтва як

«суголосся», віддзеркалення «колективного розуму». У творчості композитора хоровий жанр став органічним наслідуванням традиційної народної пісенності, оскільки хоровий спів пов'язаний з *фольклорними* витоками. Філософсько-естетичне осмислення усної народної традиції призвело до засвоєння символіки обряду й міфологічного світосприйняття в цілому. Фольклор (обрядосфера) є осереддям духовної традиції російського народу, оскільки він унаочнює переростання архаїчно-язичницького у більш пізній модус християнського світогляду. Звідси символіка духовного реалізму, набуваючи семантичних ознак у творах Г. Свиридова, являє собою унікальний синтез особистого і соборного, людського і Божого.

Відповідно стиль вокально-хорової творчості Г. Свиридова еволюціонував: від оволодіння символікою поетичного світоспоглядання з яскраво означеною національною характерністю мислення («Поема пам'яті Єсеніна») – через фольклорний етап («Курські пісні») – до літургійної творчості. Прояви релігійного світогляду даються взнаки у творчості композитора на різних рівнях – емоційно-психологічному (молитовні стани), семантичному (дзвонівість), музично-стильовому (перетворення знаменного розспіву, псалмодії).

Звукообразальність як тип музичної семантики є складовою духовно-семантичного аналізу. У творчості Г. Свиридова відтворюються символи не лише світу невидимого (духовний, метафізичний), а й видимого, реального, як його звуко-аудіальний аналог.¹ У маленькій кантаті «Сніг іде» на слова Б. Пастернака завдяки звукообразальності не лише імітується явище природи, але й відтворено її бачення людиною (через такі феноменологічні принципи, як одушевлення речей, уподібнення світів душевного і матеріального).

Символічність музичної мови Г. Свиридова, її багатозначність яскраво виявилась у вокальних творах на поезію О. Блока. Молитовний стан людини розкривається в «Петербурзьких піснях» через узагальнені засоби виразності. Це зумовлено зверненням Г. Свиридова до художнього тексту, що істотно вирізняє

1. Для звукообразальності в музичному творі існує дві форми: предметна (із програмною визначеністю, словесно-поетичний текст); символічна (семантика нескінченних сенсів, що подається за візуальним рядом).

камерно-вокальну музику з релігійним підтекстом (наприклад, від хорових духовних творів пізнього періоду творчості). Так, у пісні «Вербоньки» композитор звертається до світлого, по-дитячому наївного образу вірша О. Блока. Весна – символ пробудження – характеризується застосуванням фонетичних, фактурних, динамічних засобів.

У поезії образи розкриваються на двох рівнях – через мікроелементи (фонемі) й макроелементи (лексеми). Образи природи (вітерець, верби, дощик) відображають динаміку оновлення світу, яка розкривається, насамперед, через особливе відчуття простору. Символ світла та коловороту відтворені семантично точно (засобами ладотональності, метроритму, композиції). Відмінною рисою багатьох творів Г. Свиридова є *заклична семантика*. Вона немов спонукає людину до свідомого самовизначення. Інтонаційне розгортання виявляє семантику Світла як смислового домінанту концепції твору. Динамізм забезпечує принцип «ланцюгового» проростання з постійним інтонаційним оновленням, багато в чому аналоговий поспівковості у знаменному розспіві.

Висновки. Духовно-семантичний аналіз має загально-методологічне значення, оскільки розширює теоретичні уявлення щодо когнітивістики стильових явищ в музиці. Зміст, складові, мета духовно-семантичного підходу надають перспективу наукового обґрунтування світоглядних позицій митця та їх значущості для визначення стильових засад творчості, слугують інструментарієм для аналізу літургійних знаків, духовного часопростору в композиторському тексті. Концептосфера духовно-семантичного підходу («особистість – творчість – культура – дух», «Бог – людина – духовна культура – соборність – Істина») слугує дієвим інструментом пізнання будь-яких артефактів музичної культури минулого і сьогодення. Чинниками духовно-семантичного підходу до вивчення музичних творів Г. Свиридова постають: концепти філософсько-релігійної традиції; світоглядні чинники; національна характерність музичної мови; функції слова-Логоса, жанрова семантика, обумовлена впливами церковного та народно-пісенного співу.

Перспективи подальшої розробки теми. Духовно-семантичний підхід є затребуваним як в академічній науці, так і у

виконавсько-музичній практиці, оскільки музичний твір, зміст якого містить християнську тематику, не вміщується в параметри традиційного музикознавчого мислення; розуміння буття з релігійних позицій не вкладається в рамки відпрацьованих аналітичних підходів. Його розробка стосується не лише вокально-хорової спадщини Г. Свиридова, а й тих митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. чия творчість пов'язана із літургікою та християнським світоглядом (Л. Дичко, В. Степурко, Р. Щедрін, В. Мартинов, А. Пярт та багато інших).

Література

1. Александрова О. О. Вокально-хорова творчість Г.В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи: монографія. Харків : ФОП Андреев К. В., 2016. 295 с.
2. Белоненко А. С. Хоровая «теодицея» Свиридова : вступ. ст. Полное собрание сочинений / Г. В. Свиридов. Москва ; СПб., 2001. Т. 21. С. 1–44.
3. Варавкина-Тарасова Н. Литургия духовного посева (о «Трёх хорах а'cappella» Г. Свиридова из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович»). Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. С. 70–101.
4. Медушевский В. Духовный анализ музыки. М. : Композитор, 2014. 420 с.
5. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. 798 с.
6. Тевосян А. Т. Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы / ред.-сост. В.Н.Никитина. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. 224 с.
7. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. Проблемы взаимодействия искусствознания, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. С. 11–32.
8. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens. Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 91–110.

References

1. Aleksandrova O. O. Vocal-choir creativity G.V. Sviridov: the genre poetry and spiritual foundations: monographs. Kharkiv: FOP Andreev K. V., 2016. 295 p.

2. Belonenko A.S. Choral "theodicy" of Sviridov: introd. st. Complete Works / G.V. Sviridov. Moscow; SPb., 2001. T. 21. S. 1–44.
3. Varavkina-Tarasova N. The Liturgy of Spiritual Sowing (on the "Three Choirs of a' Cappella" by G. Sviridov from Music to the Tragedy of A. Tolstoy "Tsar Fedor Ioannovich." Problems in mutual mysticism, pedagogy and theoretical and practical studies: zb. Sciences : (in honor of the 55th birthday of L. V. Shapovalova) / Kharkiv State University of Mysticts Im. I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2010. Type 29: Cognitive Music Education, PP. 70–101.
4. Medushevsky V. Spiritual analysis of music. Moscow: Composer, 2014. 420 p.
5. Sviridov G. V. Music as fate / comp. A. S. Belonenko. Moscow: Young Guard, 2002. 798 p.
6. Tevosyan, A.T. The Book of Sviridov. Memories. Documents / Ed.-Comp. V.N. Nikitin. Moscow: Moscow Conservatory SRC, 2016. 224 p.
7. Shapovalova L. The spiritual reality of a musical work and the methods of its knowledge. Problems of mutual understanding, pedagogy and theories and practices of learning: st. sciences. st. / KnUM im. I. P. Kotlyarevskogo. Kharkiv, 2014. Vip. 40: Cognitive music. P. 11–32.
8. Shapovalova L.. Liturgy as the "archetype" of homo credens creativity. Problems in mutual development, pedagogical and theoretical and practical studies: ST. sciences. st. / Kharkiv. hold un-m mytstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Kharkiv, 2010. Vip. 28. P. 91–110.

УДК [783 : 27.282.3] : 78.071.1 (470) «18»
 ORCID 0000-0002-1880-3915

Варавкіна-Тарасова Надія

Хмельницький музичний коледж

АРИЯ ИОАННЫ Д'АРК № 7 ИЗ ОПЕРЫ П. ЧАЙКОВСКОГО «ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»: ДУХОВНАЯ СИМВОЛИКА КАНОНА ПОКАЯНИЯ ПРИ «ИСПЫТАНИИ ПОД ЗНАКОМ»

Варавкіна-Тарасова Надежда. Ария Иоанны д'Арк № 7 из оперы «Орлеанская Дева» П. Чайковского: духовная символика канона покаяния при «испытании под знаком». В статье исследуются духовные символы музыкально-звуковой ткани арии № 7 Иоанны «Простите вы, холмы, поля родные» из оперы «Орлеанская дева» П. Чайковского. Предмет исследования – характеристика историко-символического явления, выраженного через многовековой контекст музыкальных духовных символов. «Литургия Иоанна Златоуста» и «Орлеанская Дева» ознаменованы мощным творческим ядром. Композитор открыв новый уровень мышления для Преображения. Символ *tigata* ассоциируется с символом духовного орудия – меча, с мощью духовной мысли-стрелы, отраженной в нотно-графическом знаменном письме Киевской Руси. Символ «лирики света» определяется термином «испытание под знаком» – из среды рефлексивных познаний Духа. Драматургическая линия Иоанны – это своего рода моноопера Духа внутри целой оперы.

Ключевые слова: духовный звук, символ озарения, духовный огненный меч.

Варавкіна-Тарасова Надія. Арія Іоанни д'Арк № 7 з опери «Орлеанська Діва» П. Чайковського: духовна символика канону покаяння при «випробуванні під знаком». У статті досліджено духовні символи музично-звукової тканини арії Іоанни «Простите вы, холмы, поля родные». Предметом дослідження є характеристика драматургічного становлення образу головної героїні опери як показового історико-символічного явища, вираженого через багатовіковий контекст музичних духовних символів. «Літургія Іоанна Златоуста» і «Орлеанська Діва» ознаменувалися потужним творчим ядром, сміливо породжуючи новий рівень мислення, відкриваючи нові можливості для Преображення. Символ «лірики світла» визначається терміном «випробування під знаком», з середовища рефлексивних пізнань Духа. Символ *tirata* асоційований з духовним зряддям: це – меч, духовна думка-

стріла, відтворена у нотно-графічному знаменному письмі Київської Русі. Драматургічна лінія Іоанни – своєрідна моноопера Духа всередині цілої опери.

Ключові слова: духовний звук, символ осяяння, духовний вогнений меч.

Joan's of Arc Aria No. 7 from the opera "The Maid of Orleans" by P. Tchaikovsky: the spiritual symbolism of the canon of repentance when "tried under the sign". The article examines the spiritual symbols of the musical and sound structure of Joan's Aria No. 7 "Forgive me, hills and native fields" from the opera "The Maid of Orleans" by P. Tchaikovsky. The subject of the study is the iconic expository characteristics of the dramatic development of the image of the protagonist of the opera as a vividly representative historical and symbolic phenomenon, expressed through the centuries-old context of musical spiritual symbols. "Liturgy of John Chrysostom" and "The Maid of Orleans" were marked by a powerful creative core, bravely creating a new level of thinking, opening new opportunities for the Transfiguration.

P. Tchaikovsky reflected deeply on the spiritual quality of the man. By the wisdom of the Gospel postulates, one can realize how indissolubly these two works have merged together: "Divine Liturgy" and the history of the Divine feat of the main heroine of the opera. The birth of a new spiritual quality in Tchaikovsky's music was accompanied by a sufficiently strong resistance of the surrounding psychological field of belief and world outlook.

The composer had been working on the opera for about 9 months, which is associatively comparable to the bearing and birth of his "spiritual child". The spiritual meaning of the genre canvas of Aria is liturgical which is the canon of repentance. Syncretism of symbols manifested in systems of semantic and genre assimilation is represented by rhetorical signs and baroque genres.

The ostinato spiritual and psychological Credo of the personality of Joan of Arc is explained - 1) in her legendary 19-year-old life, a young peasant girl who could not read and write possessed the greatest gift of purity of thoughts and an unshakable faith in the Spiritual World, which governs the earth; 2) she had intuitive-hearted Mercy to her persecutors, enemies, executioners; 3) she subtly felt the highest signs and symbols that were inaccessible and incomprehensible to her surroundings and contemporaries; 4) Joan at her own and sole discretion considered the form, colors and meanings of her symbols – a white embroidered banner, a coat of arms with holy symbols and a sword that she used only to defend and repel the blows.

We should pay attention to the fact that both the composer and the heroine of the new opera had spent their children's and teenage years in the lap of nature – when

the "font" of the spirit materializes. Hence, perhaps, the source of the inner potential of spirituality for the related and beloved female images in his works, embodied by the composer one after another – Tatiana and Joan, – being so distant historically and socially from one another are both so close to the great spiritual potential and victorious level of morality, invigorated by the naturalness of the free space of nature, the inner beauty and sincere kindness, concealing the heroic courage of female charm behind the delicate refinement, able to illuminate many generations of people with the centuries-old example to follow.

The 18-year-old Joan at the moment of exhibiting the image in the first act of the opera is shown in the vital fullness of a thinking person, who can follow her Divine Principle. The dramaturgic line of Joan is a mono opera of Spirit in the whole opera.

In the context of the analysis of the melody, there attracts attention the symbol of harmony of the "lyrics of light" with the intonations of the achieved through much suffering world of the loving heart – the rhetorical formula of the Baroque era - the figures of "pathopoiija:" the excitement of passions " parrhesa ", " relatio non harmonia ". In the melody of Aria, there is a tension that arises under another symbol, but does not go into it, but psychologically preserves the previous harmony through inclination to the main tonic. This symbol in music of different styles and creative interpretation in the article is defined as "trial under the sign" - powerful in its might, which originates from the environment of reflective knowledge of the Spirit.

In the Aria melody, the symbol tirata is not associated, as is customary, with a "shot" or "lightning," but is a symbol of a sparkling spiritual instrument – a sword. Such is embodied in a rather rare image of St. Nicholas the Miracle-Worker, for example, on the icon in the Church of the Holy Trinity in the monastery of St. Iona in Kiev. Saint Nicholas is depicted with a mighty sword, passionately raised vertically upward in the name of protecting holy justice.

The sword is also associated with the power of the spiritual thought-arrow, reflected in the symbols of the graphic hooked notation of Kievan Rus.

Key words: a spiritual sound, a symbol of illumination, a spiritual fire sword.

*Царствие Божие внутрь вас есть
(Лук. 17: 21).*

Постановка проблемы. Оперу «Орлеанская дева» П.И. Чайковский писал в Каменке на Черкасщине. Работа началась в декабре 1878 году во Флоренции, где параллельно возник поворотный в истории православной духовной музыки замысел «Литургии Иоанна Златоуста», первого значительного духовного произведения,

созданного *светским* композитором. Музыка «Орлеанской девы» сочинялась так же, как и «Литургия», – активно, с опережением текста его сценария. В письмах сохранились признания о таком интенсивном потоке воодушевления, что композитор едва с ним справлялся [17, с. 104]. Оба сочинения создавались внутри «ядра» того десятилетия (1877-1887), во время которого П. Чайковский начал находить первые важнейшие для его душевного равновесия причинно-следственные мотивы жизни человека на земле – приход (*экспозиция* Жизни) и уход (Итог Жизни и переход в *личное* бессмертие, так волновавшие его).

П. Чайковский работал над оперой около 9 месяцев, что ассоциативно сопоставимо с вынашиванием и рождением *его* «духовного ребенка». 13 (25) февраля 1881 состоялась премьера, прошедшая с большим успехом. «Десятилетие 1877-1887 гг. явилось созданием основных духовных произведений композитора» [3, с. 179]. «Литургия Иоанна Златоуста» и «Орлеанская Дева» ознаменовались мощным творческим ядром: композитор смело предлагал *новый уровень мышления*, более высокие критерии для его Преображения. «Я много думал о Боге, о жизни и смерти во всё это время, – записал он в дневнике в конце 1887 г., – <...> успею ли я высказать тот символ веры, который выработался у меня в последнее время. Выработался он очень отчётливо <...>» [цит. по: 3, с. 179]. Мудростью постулатов Евангелия можно осознать, насколько нерасторжимо слились воедино два эти произведения: «Божественная Литургия» – и история Божественного подвига главной героини: ***драматургическая линия Иоанны – это моноопера Духа*** внутри целой оперы. Рождение нового духовного качества музыки П. Чайковского сопровождалось достаточно сильным сопротивлением окружающего мировоззренческого и психологического поля. Подобная «качественная суть своей мощью и тайной» вскрывает «глубокие корни Вдохновения» [6, V, № 54].

П. Чайковский с раннего возраста вслушивался движение жизни, думал о проявлении творчества внутри его тонкого мира, о миссии таланта и «противоречии между величием поступков одарённой личности и её обречённостью» [3, с. 185]. Простая девушка по имени Иоанна величием духа преобразилась в Воина-спасителя народа в

произведении композитора в период расцвета его таланта; и через период в 12/13 лет (1891), в его последней опере, также девушка уже в «религиозно-идеальном образе Иоланты прозреет силою любви» [15, с. 430]. Два сакральных аспекта, словно концы многомерной радуги внутреннего мира человека, волновали композитора – единство героики духа и героики любви.

Таким образом, **актуальность темы** статьи заключается в раскрытии того факта духовной жизни композитора, о котором еще не было сказано. С первой значительной характеристикой Иоанны в опере, её подвигу посвященной, П. Чайковский поднимается вместе с героиней на уровень литургического осмысления событий жизни. Подобного уровня восприятия образа французской девушки до этого не было, хотя за несколько столетий (годы жизни Иоанны приблизительно 1412-1431) о ней создано огромное количество произведений в различных видах искусства и литературы.

Объект исследования – духовные символы в Арии Иоанны «Простите вы, холмы, поля родные» из оперы «Орлеанская дева» П. Чайковского; его **предмет** – *экспозиционная* характеристика драматургического становления образа героини как показательного историко-символического явления, выраженного через многовековой контекст *музыкальных* духовных символов.

Анализ последних публикаций по теме. В Шестой симфонии приоткрывается *мистический* элемент, на который указывает Г. Побережная, объясняя им «универсальный характер» смыслов, апеллируемых Чайковским в своём творчестве: «<...> высокая духовная наполненность его сочинений сочетается с выразительным символизмом образной системы и языка. Символизм этот со временем приобретает сакральный характер» [12, с. 116]. В феномене рекурсии Библии и Музыки видит исследователь «методологический инструмент анализа» и главной воспитательной ролью музыки считает пробуждение высших духовных потенций человека [11, с. 20, 29]. Ю. Николаевская предлагает три измерения символов – физическое, художественное, метафизическое [9, с. 146]. При анализе символа как художественного измерения в оратории А. Жюливе «Истина о Жанне» вводится его жанрово-стилевой аспект [10].

Доктор богословия священник Антонио Сикари (орден Босых

Кармелитов), определяет Иоанну «святой в миру»: «<...> перед нами нечто невиданное: девушка, которой не исполнилось и двадцати лет, была провозглашена святой за то, что она <...> верно исполняла миссию, которую, по её утверждению, получила от Бога: освободить один из наших европейских народов от иностранных войск, не допустив, чтобы этот народ был стёрт с географической и политической карты мира, что в противном случае было бы неизбежно» [14, II, с. 22-25]. По словам Л. Шаповаловой, «...*литургия ставит человека в условия личного усилия, подвига.* <...> В моменты Богообщения смысл литургии раскрывается как духовный путь личности, осознающей себя как “отпечаток”, след Присутствия Образа и Подобия» (курсив мой – Н.В.-Т.) [19, с. 92, 107].

Цель статьи – проследить *ориентир символов* при раскрытии образа Иоанны из оперы «Орлеанская дева» в аспекте «зеркального» экранирования духовного возрастания композитора.

Изложение основного материала исследования. Отправной точкой определяемого нами «*движения сознания под знаком*» в образе Иоанны д'Арк в драматургии оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» является сцена из 1-го действия с монологом и арией № 7 «Простите вы, холмы, поля родные, уютно мирный, ясный дол, прости!». П. Чайковский ещё в детские и юношеские годы интересовался историей французской девушки, внезапно явившейся ради прекращения 100-летней войны и спасения родины. В раннем возрасте (7 лет) он написал стихотворение «Героиня Франции», позже хотел сочинить «Историю Жанны», написав одну главу. Своеобразие внутреннего мира Иоанны, непостижимость величия её подвига волновало творческое воображение композитора, тем более, что примерно в том же возрасте и к Иоанне пришло решение выбора пути Жизни. Мы рассматриваем эти две возрастные грани не как случайные, но закономерные.

Следует обратить внимание на тот факт, что и композитор, и героиня новой оперы детские и подростковые годы провели на природе, – когда животворится «храмовая купель» духа. П. Чайковский и в зрелые годы постоянно приезжал к родной сестре в Каменку на Черкасщину. Описывая современную украинскую Каменку, Мария Томак приводит фрагменты письма композитора к брату Модесту от 1880 г.¹: «<...>

нашёл то ощущение мира в душе, которого не нашёл в Москве и Петербурге. Я просто плаваю в каком-то океане счастливых ощущений. Час тому назад была минута, когда я среди поля пшеницы, прилегающей к саду, был настолько потрясён восторгом, что стал на колени и благодарил Бога за всю глубину пережитого блаженства. Всюду красота и простор».² Возможно, отсюда источник внутреннего потенциала духовности для родственных и любимых им женских образов, воплощённых композитором один за другим – Татьяны и Иоанны, – таких далёких исторически и социально, но таких близких по огромному духовному потенциалу и победной высоте нравственности, оживотворённых естественностью свободного природного пространства, внутренней красотой и искренней добросердечностью, таящие за нежной утончённостью героическое мужество женского обаяния, способное освещать вековым примером многие поколения людей. Символично обращение композитора к этим образам на пороге 40-летия, почти одновременно – в 1877 и 1878/79 годах (в 37 и 39 лет).

18-летняя Иоанна в момент экспонирования образа в 1-м действии оперы³ показана в жизненной полноте думающего человека, которому под силу идти за своим высшим началом: в 13 лет она впервые услышала «своих сестёр из рая». Вначале она робко противоречит отцу, задумавшего её замужество, но в этой робости столько внутренней убеждённости в необходимости выполнения духовного предназначения, что становится ясной твёрдость решения: «Мне судьба назначена другая; воле неба подвластна я!».

Татьяна: *«Я тверда останусь! Судьбой другому я дана, Я буду век ему верна!»*. И обе, оставшись наедине с собой после этих слов, – страдают, но решения не меняют. Иоанна прощается с любимыми лесами, полями, своим родовым гнездом. В контексте предпринятого

1. 1880 год – издание клавира «Орлеанской девы» и подготовка к её сценическому воплощению, вопреки жестким цензурным препятствиям.

2. [<https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/pomnit-li-kamenka-chaykovskogo> Мария Томак, 15 ноября, 2010 –20:17]

3. Опера «Орлеанская дева» создана композитором на собственное либретто по одноименной драме Ф. Шиллера в переводе В. Жуковского, драме Ж. Барбье «Жанна д'Арк» и по либретто оперы «Орлеанская дева» О. Мерме.

анализа привлекает *символ-знак* гармонии «*лирики света*» (термин В. Цуккермана) с её вековым интонационным «знамением» выстраданного мира любящего сердца – риторической формулы эпохи барокко – «фигуры» *“pathopoiia*: “возбуждение страстей” <...> *“parrhesa”*, *“relatio non harmonia”* (“негармоническое соотношение”) <...> суть которой во введении полутонов, отклоняющихся от данной ладотональности и тем самым создающих эмоциональное напряжение» [4, сс. 31-32, 76]. Назовём этот символ «*испытание под знаком*» – мощное в своей силе, берущее начало из рефлексивных познаваний Духа [18].

В самых первых словах Арии № 7 Иоанны слышатся вневременные *литургические* традиции погружения души в духовную чистоту покаяния перед принятием судьбоносного решения. Об этом идет речь в тексте, отсюда и музыкальная символика, истоки которой – риторические. На слова «*Простите вы, холмы, поля родные, уютно мирный, ясный дол, прости!*» в диатонику лада введена дезальтерация субдоминантовой IV ступени, её полутоновое «раздвоение» в интонации нисходящей хроматической примы – словно «движение» глубоко спрятанной душевной тоски, *знак* трагедии, которую душа предчувствует, но должна *под защитой Духа* пережить. Здесь действует древний знак в проекции от Святого Евангелия: «*Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет. Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его*» (Лк, 22:42-43).

Если Иоанну укрепляют святые ангелы и страдание народа, то Татьяну – её родовые, сословные понятия и ответственность перед другой душой, которая ей верит. В партии Иоанны помещён еще один «знак иноладового напряжения» – дезальтерация в «раздвоении» III ступени – её мажорный и минорный варианты, что внутри основной тональности *d-moll* параллельно включает «гармоническую линию» *g-moll* с его «открыто тяготеющей» доминантой. Так как обе формулы следуют строго одна за другой: они отмечают скрытым двухголосием вступление каждого следующего такта, и этот пульс прочерчивает «*знак хода-шествия*» – второй, вслед за *литургической, жанровой* основы Арии № 7.

Выбор П. Чайковским ладотональностей *d-moll* и *g-moll* в

передаче основного психологического выражения внутреннего состояния героини – в её глубоко личной, первой в опере Арии № 7 – воспринимается удивительно интуитивным, духовным. Героиня – девушка из глубин Франции. Во французском трактате конца XVII века «Правила композиции» (1690-1693) его автор Марк-Антуан Шарпантье (*Marc-Antoine Charpentier*) даёт следующую характеристику этим тональностям: «D 3 mineure <...> Величественный и благочестивый; G 3 mineure <...> Серьёзный и великолепный» [цит. по: 8, с. 170].

Основной духовный смысл жанровой канвы Арии № 7 *литургичен* – это канон покаяния, с его строгостью, внутренней собранностью, непоколебимой устремленностью к ожидаемому Божественному причастию, покаясь воле Духа. Парная периодичность вступлений мотивов на сильной доли и со 2-й доли (после паузы на сильной) ещё более выявляют *процесс* движения. Неаполитанская ступень сохраняет в заключительном кадансе первого периода Арии пульс звучания 2-й доли и также создаёт в лирическом поле характеристики затемненную окраску своей пониженной интонацией.

Обратим внимание на «знак судьбы», проявляемый неаполитанской гармонией в миноре в оперном творчестве композитора: во 2-й картине «Пиковой дамы» в лирическом Ариозо Германа. Первые слова «*Прости, небесное создание*» и духовный смысл музыки Ариозо также находятся в жанровой драматургической линии *литургически покаянного* предстояния героя. В заключительном кадансе Ариозо аккорд NS6 *заменяет* D7. Здесь дискурс: голос героя внезапно интуитивно дрогнул – и от глубины внутреннего волнения, и от предчувствия. В своём учебнике «Руководство к практическому изучению гармонии» П. Чайковский в качестве примера открывает главу о необычных разрешениях септаккорда «*Уклонение от гармонических законов*» именно оборотом D7–NS6 [17, с. 161].

Тем ощутимей воспринимается следующий знак в Арии № 7: отзвук «*колокольного набата*» в завершении основной музыкальной мысли – символа твёрдости и бесповоротности решения – нисходящий интонационный каданс V-I, подчеркнутый «силовой структурой» ямба. В жанровых истоках первой лирической характеристики Иоанны и в

символе указанного выше второго плана ясно ощущается *ритм* траурно-торжественного судьбоносно-жертвенного *шествия* «душ всех времен и народов»: искреннее предстояние перед Высшим проявлением накануне испытания «под знаком судьбы». Ощутима духовность родственных связей композитора с его лучшими, всемирно известными героинями (Татьяна и Иоанна): одна пример высшего женского светского ранга, другая – высшей святости. *«Любовь никогда не остаётся бездеятельна, но проявляется в великих делах»* – писала святая Екатерина, одна из тех, чьи мысли из тонких миров слышала по легенде Иоанна [14, II, с. 12]. Н. Рерих определял св. Иоанну и св. Екатерину среди Семи светочей мира⁴ [цит. по: 20].

В арии Иоанны П. Чайковский воплощает эзотерику⁵ *passus duriusculus*, в сочетании с *exclamatio*, использованную до него великими композиторами. У О. Лассо указанный символ создаёт «эффект скорби», у К. Монтеверди – «обострённое эмоциональное напряжение»; но этот приём может вводить и в сопереживание благоговения, любви, радости [4, с. 31-32]. Смысл *exclamatio* – духовно восклицать, *passus duriusculus* – утончать и духовно синхронизировать чувства человека. Символ *pathopoiija* звучит в минорной теме Вальса-фантазии М. Глинки (h-moll), где «скольжение» раздвоенной IV ступени происходит в *разных* оркестровых голосах, сохраняя «щемящий оттенок». В первом дуэте Наташи и Князя из 1-го действия «Русалки» А. Даргомыжского именно партия оркестра (также в h-moll) символом *pathopoiija* полностью сконцентрирована на духовном прочтении внутреннего прозрения Наташи, предчувствия предательства и трагедии отношений. Здесь композитор передаёт гармонией духовный смысл – знак «призматического», интуитивного-сердечного зрения, когда человек внутренне *предвидит* истинное направление развивающихся событий.

4. Святые Екатерина Сиенская, Тереза Авильская, Жанна д'Арк, Николай Мирликийский, Франциск Ассизский, Сергей Радонежский, Фома Кемпийский.

5. По поводу корректности употребления данного термина к творчеству П. Чайковского см. исследование Г. Побережной [12].

Возможно, символ *pathoroiĵa* этимологически берёт исток от мелодий старинных танцев, шествий, арий *lamento* на *basso ostinato*, в которых полутоновое нисхождение басовой «темы-шествия» шло традиционно от I (VIII) к V ступени, в верхнем «полюсе» ладотональности. В символе *pathoroiĵa* «скольжение» переместилось от V к I ступени, затрагивая **нисходящее** «раздвоение» субдоминантовой IV ступени, в контексте двоякого движения знака – «пока несостоявшееся вхождение» **вверх**, в доминанту (где всегда присутствует этимон «Domine» – «Господь»), как проявление тяготения к Высшему Началу. Подобный ладоинтонационный знак символически открывал бы «магнитное» притяжение к *верхней* тонике.

Процесс хроматизированного движения **вниз** – к нижнему «полюсу» ладотональности – оставляет «след Божией любви», «след памяти знака» об упущенной возможности *иного* развития событий, особенно, если параллельно вводятся другие, этимологически **утвердившиеся** на духовных планах музыкального смысла. В арии № 7 Иоанны один из них есть **восходящий** гаммообразный ход (тт. 14-16 вокальной партии), когда «выравнивается» *pathoroiĵa* – в диапазоне *восходящей* ум. 7 (#IV-III ступени) с неполным заполнением *движения* именно к **верхней тонике**, в системе знака *tirata* («протяжение, выстрел»), объединённого в данном случае с риторическим знаком *saltus duriusculus* (скачок на ум. 7). В сочетаниях с авторскими обозначениями *Andantino*, *Alla breve*, *ritenuto*, *fermata* – и, главное, с местом и временем сценического действия оперы, поэтическим текстом арии № 7 – такое объединение восходит к уровню проявления **духовного етymон'а**, также находящегося в возможных истоках *basso ostinato* (в его жанровых, формообразующих и образно-драматургических аспектах).

Объясним остинатное духовно-психологическое *credo* Иоанны д'Арк. 1) В своей легендарной 19-летней жизни молодая крестьянская девушка, не умеющая читать и писать, обладала величайшим даром чистоты помыслов и непоколебимой верой в Духовный Мир, руководящий земным; 2) она обладала интуитивно-сердечным Милосердием к своим гонителям, недругам, палачам; 3) она утончённо ощущала высшие знаки и символы, которые были

недоступны и непонятны её окружению и современникам; 4) Иоанна *самостоятельно* обдумала вид, цвета и смыслы содержания своих символов – белого вышитого знамени, герба со святыми символами и *меч*, которым «только защищалась и отражала удары <...> *она никогда не пролила крови*» [14, II, с. 28-29]; 5) она говорила палачам: «**Я не боюсь ничего, кроме предательства**. Я люблю свой меч, но в сорок раз больше люблю свое знамя» [2, с. 36].

Внезапно «выпрямлённая» вверх мелодическая *tirata* в завершении повторенного варьированного периода арии № 7 являет этимологию не «выстрела», а *сверкающего духовного орудия–меча* в ладоинтонационном поле мелодики, ассоциированной символом «реющего знамени». Подобная параллель запечатлена в довольно редком изображении святого Николая Мирликийского Чудотворца, например, на иконе в храме Святой Троицы в Ионовском монастыре в Киеве. Святой Николай отображён с могучим мечом, страстно поднятым вертикально вверх во имя защиты *святой* справедливости. Словесно отражено в многострофной литургической поэме – Акафисте святому Николаю – в икосе (с греческого – «дом») № 9: «*радуйся, мечу, посекаяя злочестие*».

Меч издревле имеет универсальную символику «отсекать все сомнения и страхи, расчищать путь к познанию истины, <...> символ озарения, проникающего в глубинную суть явлений <...>» [7, с. 8]. Меч ассоциирован и с *мощью духовной мысли-стрелы*, отраженной в символе нотно-графического знаменного письма Киевской Руси. В. Иванов утверждает, что «**“Стрела”** была и осталась одним из символов **“Языка Богов”**. Этот язык ныне на пороге своего нового открытия. Она проявляет Голос далеких предков, музыкальный звук без... звука, а в целом – духовный Звук» [5, с. 269]. В исторических и канонических хрониках о св. Иоанне, по её признанию, она получала откровение от Предводителя ангелов – Архистратига Михаила, символ которого – *духовный огненный меч* воинственной защиты Божественных проявлений. В данном случае воплощением этого символа является *tirata* – возможно пополнить аспекты его содержания приведёнными характеристиками.

В арии № 7 Иоанны средствами сокровенных символов риторики *passus duriusculus – pathopoiia, chrest, tirata* – воплощён смысл

Литургического предстояния уже от первых слов героини: «*Простите... О Боже, Тебе мое открыто сердце... Оно тоскует, оно страдает...*». На внутреннем плане содержания покаянное обращение к «Сердцу Литургии» – мольба о мире сердец, призывая к жизни и сокровенную часть завершения Мессы – обращение к Высшему не за себя, – за всех: «*Dona nobis pacem*» («*Дай нам мир*»). Передаётся духовный смысл: «спастись можно только сообща». Образ Иоанны, отражая во внешней фабуле оперы «внутренний образ» композитора, находится в знаке «*зеркала из ясписа*» (по иконографии Архангела Гавриила), которое мир духа рефлексивно ставит перед вопрошающей душой. Духовная символика страдания, исповедальности и молитвенного просветления, запечатленная в образе Иоанны, находится в одном ряду высших откровений Монтеверди, Орландо Лассо, Л. Бетховена. Б. Яворский указывал на тематическую связь темы фуги f-moll из I тома ХТК Баха и Арии Иоанны, упоминая о многочисленных сочинениях Россини, Перголези, Львова на текст «*Stabat Mater dolorosa*» – средневековому литургическому гимну [1, с. 277].

Опера «Орлеанская дева» оставила тайну, в которой образ Иоанны настолько слит с сердцем композитора, что воспринимается рождённым и говорящим из его сокровенной глубины. Обратим внимание на то, что Иоанна – простая девушка из *глуши деревни*, она любила природу, чувствовала деревья, старый дуб и тонким слухом слышала святые голоса у этого дуба. П. Чайковский писал о себе: «*я вырос в глуши*» [17, т. VII, с. 155]. о. П. Флоренский отмечал у Чайковского тонкую способность слышать звуки природы и приводил фрагмент письма композитора об этом даре: «<...> в отсутствии звуков, среди ночной тишины слышать всё-таки какой-то звук, *точно будто земля несётся к небесному пространству* <...>» [16, с. 167].

Выводы. В завершение духовного анализа содержания экспозиционной арии № 7 Иоанны, одного из самых сердечных откровений, данных П. Чайковским своим героям (а в них – он сам), приведём мысль латышского поэта Р. Рудзитиса: «Что же это был за божественный огонь, который дал силы апостолу Павлу, Джордано Бруно, Жанне д'Арк пойти на смерть? Это их скрытая, безмерная

радость, возносящаяся над всем, это предчувствие сердца, что где-то действительно существует Оплот Света, к которому магнит их пламенного сердца вечно устремлён и с которым он в существе своём един» [13, с. 87]. В кордоцентризме, открытым Г. Сковородой, состояние радости есть «лучшая ориентация» в Жизни: «Чистая, благородная, плодотворная радость орошает, точно росой, все деяния человека, заставляет их сиять огнём психической энергии. <...> он (человек) перестаёт отделять себя от окружающего, вместе с тем сознавая свою истинную индивидуальность через высшую ответственность, через высшую радость <...>» [6, III, № 27].

В арии № 7 из 1-го действия оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» первоначальное «движение сознания» Иоанны происходит благодаря введению сложного, литургически обоснованного **духовного *etymon*'а**. Синкретизм символов, проявленных в семантической и жанровой ассимиляции, представлен: 1) риторическими знаками – сочетание *passus duriusculus, saltus duriusculus, pathopoija, parrhesa, exclamatio, chrest, tirata*; 2) барочными жанрами – *sarabanda, aria lamento, basso ostinato*; 3) раннехристианскими и средневековыми молитвенными жанрами – шествие-гимн, *Credo, Agnus Dei* («*Dona nobis pacem*»), *Stabat Mater dolorosa. dolorosa*; отзвук «колокольного набата».

Духовный смысл семантической и жанровой ассимиляции в арии Иоанны № 7 **литургичен**. Согласно ему, звучащие слова «*Простите вы, холмы, поля родные, приятно мирный, ясный дол, просту!*» воплощают **канон покаяния**. Драматургическая линия образа Иоанны – **моноопера** её Духовного мира внутри grand opera.

Перспектива дальнейшего развития темы. Подлежат уточнению и применению для музыковедческого анализа и учебно-методической работы использованные в статье понятия и подходы: духовный метод анализа музыкального произведения; *etymon* в дискурсе духовного знания; сочетание приведённых терминов; новизна жанровых обобщений.

Литература

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Б. Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М. : Классика-XXI, 2005. 372 с.
2. Бузукашвили И. Жанна д'Арк. Человек без границ. 2007. № 3. С. 34-38.
3. Дьячкова Е. Библия в жизни П.И. Чайковского. Музыка і Біблія. збірник наук. пр. К. : МДПП «Друкар», 1999. С. 178-185.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII веков: принципы, приемы. М. : Музыка, 1983. 77 с.
5. Иванов В. Давньоруська знакова співоча мова. Наукове видання. Миколаїв : Шамрай, 2008. 305 с.
6. Книги Единой Жизни. Т. I. III. «Огни Ориона». V: «По Стопам Ходоков». Черновцы, 2011. 610 с. www.postulates.org/ www.postulates.org.ua.
7. Кривошеина А. Меч. Язык символов. Человек без границ. 2005. № 5 (48). С.8.
8. Матвеева Д. Марк-Антуан Шарпантье и его трактат «Правила композиции». Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 163-172.
9. Николаевская Ю. Слово в художественном измерении музыкального символа. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. К. : 2003. С. 145-151.
10. Николаевская Ю. Символ как художественное измерение в оратории А. Жоливе «Истина о Жанне» (жанрово-стилевой аспект). Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 38 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. К. : 2004. С. 200-206.
11. Побережна Г. О феномене рекурсии в Библии и музыке. Музыка і Біблія: зб. наук. пр. К. : МДПП «Друкар», 1999. С. 20-30.
12. Побережная Г. Mysticus Шестой симфонии П.И. Чайковского. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. С. 115-124.
13. Рудзитис Р. Братство Грааля [пер. с литов. М. Пормалис; под ред Л. Данилова]. Рига : Угунс, 1994. 320 с.
14. Сикари А. Портреты святых: в 2-х томах. Т. II. Милан : «NUOVI RITRATTI DI SANTI», 1991. 192 с.
15. Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці: збірник наук. статей. Рівне : видавець О. Зень, 2010. 574 с.
16. Флоренский П. У водоразделов мысли: в 2-х т. М. : Правда, 1990. Т. 2. 448 с.
17. Чайковский П. Литературные произведения и переписка. ПСС. М. : Музгиз, 1957. Том III-А. 256 с. Т. VII. 1962. 643 с.
18. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в

музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

19. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.», 2010. Вип. 28. С. 91-110.

20. Шапошникова Л. Жанна д'Арк: одна из седмицы. Культура и время. 2011. № 3 (41). С. 4-41.

References

1. Berchenko R. V poyskakh utrachennoho smysla. B.Javorskyj o «Khorosho tempervovanom klavyre». M. : Klassyka-KhKhI, 2005. 372 s.

2. Buzukashvyly Y. Zhanna d'Ark. Chelovek bez ghranyc. – 2007. – # 3. – S. 34-38.

3. Djachkova E. Byblyja v zhyzny P.Y. Chajkovskogo. Muzyka i Biblija. Zbirnyk nauk. pracj K. : MDPP «Drukar», 1999. S. 178-185.

4. Zakharova O. Rytoryka y zapadnoevropejskaja muzyka XVII – pervoj polovyny XVIII veka: pryncypy, pryemy. M. : Muzyka, 1983. 77 s.

5. Ivanov V. Davnoruska znakova spivocha mova. Naukove vidannia. Mikolaïv : Shamrai, 2008. 305 s.

6. Knyghy Ednoy Zhyzny. T. I. III: «Oghny Oryona». V: «Po Stopam Khodokov». Chernovcy, 2011. 610 s. – www.postulates.org / www.postulates.org.ua.

7. Kryvosheyna A. Mech. Jazyk symbolov. Chelovek bez ghranyc. 2005. # 5 (48). S.8.

8. Matveeva D. Mark-Antuan Sharpantj'e y eghe traktat «Pravyla kompozycyy». Muzykaljnaja akademyja. 2007. – # 4. S. 163-172.

9. Nikolaevskaja Ju. Slovo v khudozhestvennom yzmerenyy muzykaljnogo symbola. Naukovii visnik NMAU im. P.I. Chaikovskogo. Vip. 28 : Semantichni aspekti slova v muzichnomu tvoriv. K. : 2003. S. 145-151.

10. Nikolaevskaja Ju. Symvol kak khudozhestvennoe yzmerenye v oratoryi A.Zholyve «Ystyna o Zhanne» (zhanrovo-stylevoj aspekt). Naukovii visnik NMAU im.P.I.Chaikovskogo. Vip. 38: Semantichni aspekti slova v muzichnomu tvoriv. K. : 2004. S. 200-206.

11. Poberezhna Gh. O fenomene rekursyy v Byblyi y muzyke. Muzika i Bibliia: zb. nauk. pr. K. : MDPP «Drukar», 1999. S. 20-30.

12. Poberezhnaja Gh. Mysticus Shestoj symfony P.Y.Chajkovskogo. Naukovii visnik NMAU im. P.I. Chaikovskogo. Vip. 20: Muzichnii tvor: problema rozuminnia. K., 2002. S. 115-124.

13. Rudzytys R. Bratstvo Ghraalja [per. s lytov. M. Pormalys; pod red

L.Danylova]. Rygha : Ughuns, 1994. 320 s.

14. Sykary A. Portrety svjatykh. V 2-kh tomakh. T. II. Mylan : «NUOVIRITRATTIDISANTI», 1991. 192 s.

15. Suprun-Jaremko N. Muzykoznavchi praci. Zbirnyk naukovykh statej. Rivne : vydavecj O. Zenj, 2010. 574 s.

16. Florenskij P. U vodorazdelov mysly: v 2-kh t. M. : Pravda, 1990. T.2. 448 s.

17. Chajkovskij P. Lyteraturnye proyzvedenyja y perepyska. PSS. P.Chajkovskij. –M. : Muzghyz, 1957. Tom III-A. 256 s. t. VII. 1962. 643 s.

18. Shapovalova L. Refleksyvnyj khudozhnyk. Problemy refleksyy v muzykaljnom tvorchestve. Kharjkov : Skorpyon, 2007. 292 s.

19. Shapovalova L. Lyturghyja kak «arkhetyp» tvorчества homocredens. Problemy vzajemodiji mystectva, pedagoghiky ta teoriji i praktyky osvity: zb. nauk. pr. KhDUM im. I.P. Kotljarevsjkogho. Kharkiv: TOV «S.A.M.», 2010. Vyp. 28. S. 91-110.

20. Shaposhnykova L. Zhanna d'Ark: odna yz sedmycy. Kuljtura y vremja. 2011. # 3 (41). S. 4-41.

УДК 78 (1) «20» –047.44
ID ORCID 0000-0002-7256-4214

Nikolayevskaya Yuliya

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

CONTONATION AND COMMUNICATIVE STRATEGY AS MECHANISMS OF THE 21ST CENTURY MUSIC ANALYSIS

Николаевская Юлия. Контонация и коммуникативная стратегия как механизмы анализа музыки XXI ст. Понятия «коммуникативная стратегия» и «контонация» разрабатываются в контексте Новейшей музыки. Контонация (концепт И. Мацеевского) связана с особой ситуацией искусства XXI века и определяется как со-слушивание объективно существующего конгломерата звуков. Она предполагает (в отличие от интонации), что звуки могут не притягиваться друг к другу, но объективно сосуществуют как таковые. В некоторых случаях это явление становится концептуальной основой для творчества композиторов. Коммуникативная стратегия, являясь механизмом коммуникации и способом выявления ее типов, дает возможность осознать интерпретацию как процесс общения, диалога (в иных случаях – полилога). Представленные примеры творчества Кейджа, В. Сильвестрова, Ш. Палестина, Н. Корндорфа, А. Гугеля анализируются с точки зрения концепции интерпретации как коммуникативной стратегии с включенной контонационной составляющей, которая в широком смысле является способом трансляции смысла и обязательным выбором вектора общения (в системе «композитор–исполнитель–слушатель»). Предлагаются дефиниции «контонация», «контонационность», «контонирование». Обосновываются возможности контонации как аналитического инструмента в структуре интерпретологии с точки зрения коммуникативных стратегий Человека Интерпретирующего (контонация на уровне концепционного замысла, тембра, исполнения).

Ключевые слова: контонация, коммуникативная стратегия, Человек Интерпретирующий, композиторская стратегия, контонирование как исполнительская стратегия.

Ніколаєвська Юлія. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики XXI ст. Поняття «комунікативна стратегія» і «контонація» розробляються в контексті Новітньої музики. Контонація (концепт І. Мацеевського) пов'язана з особливою ситуацією мистецтва XXI століття і

визначається як спів-слухання об'єктивно існуючого конгломерату звуків. Вона передбачає (на відміну від інтонації), що звуки можуть не притягатися один до одного, але об'єктивно співіснують як такі. У деяких випадках це явище стає концептуальною основою для творчості композиторів. Комунікативна стратегія, будучи механізмом комунікації і способом виявлення її типів, дає можливість усвідомити інтерпретацію як процес спілкування, діалогу (в інших випадках - полілогу). Надані приклади творчості Дж. Кейджа, В. Сильвестрова, Ш. Палестина, Н. Корндорфа, О. Гугеля аналізуються з точки зору концепції інтерпретації як комунікативної стратегії з включеною контонаційною складовою, яка в широкому сенсі є способом трансляції сенсу і обов'язковим вибором вектору спілкування (в системі «композитор-виконавець-слухач»). Пропонуються дефініції «контонаційність», «контонування», «контонація». Обґрунтовуються можливості контонації як аналітичного інструменту в структурі інтерпретології з точки зору комунікативних стратегій Людини, що інтерпретує (контонація на рівні концепційного задуму, тембру, виконання).

Ключові слова: контонація, комунікативна стратегія, Людина, що Інтерпретує, композиторська стратегія, контонування як виконавська стратегія.

Formulation of the problem. The communicative structure of the art of the Newest time reflects a change in the relations in the existing “composer-performer-listener” hierarchy in relation to stereotypical ideas about the work and the forms of its existence. The composition itself is moving away from “presentability”, again becoming “everyday”, being incorporated into new mobile communications and contexts. Many compositions (sonorous, electronic, concrete, and repetitive music) consciously oppose themselves to the established academic tradition and the system of concert-philharmonic forms of existence. This is clearly the postulated principle of openness as its main condition. Sometimes the load on the visual channel of information perception is so great that as a result we do not “listen” to music, but “watch” it. Thus, one of the main ideas of all post music is realized – the idea of an open composition, which, according to the concept of U. Eco [18], is the key to unlimited interpretation possibilities. Any composition of this kind is a special framework that is filled with the perception of this composition by the recipient (the co-creative function of reception). When the presentation (created by the composer or performer) loses its relevance, becoming “everyday”, the connections

and contexts of the composition become relative, mobile. The ideas of the “open composition” (U. Eco [18]) and the concept of “multiplicity of interpretation, the rhizome as a fundamentally generating model (J. Delouse [7]), the “death of the author” (R. Barth [3]) and the “end of the composer’s time” (V. Martynov [12]) were supplemented with concepts of creativity as metanoia (Anke Hoenig [19]) and contonation (I. Matsievsky [13]), as the key points of the work of composers and performers, as well as listeners who “complete” the contour-stated form.

Within the frames of the present research it is worthwhile dwelling on the question of changing the analytical mechanisms in relation to the music of the second half of the 20th-21st centuries. Namely, that is to explain the need to introduce the category of "contonation" and “communicating strategy” into the theory of musical analysis. This concept was introduced by Igor Matsievsky with regard primarily to folklore music. However, it is relevant for the study of new forms of composing and performing searches in the Newest musical art from the point of view of the offered in this research the concept of interpretation as the communicative strategy.

The purpose of this study is the experience of actualization of the two chosen concepts from the point of view of the interpretive approach, which is aimed at the subject of music and demonstrates the strengthening of the role of the communicative component.

Analysis of recent research. The communicative strategy is a rather researched phenomenon, but in other spheres of activity (not in music) – in cognitive linguistics (T.A. van Dyck [6], O. Issers [9], D. Pavlov [17]), the theory of translation (T. Volkova [4]), sociology (S. Datsuk [5]), philosophy (T. Baygina [2]), etc., where conceptual discourse was developed and typology provided. As for musicology and general theory of musical art, the concept "strategy" is used, for example, by I. Xenakis in structuring "formalized music" [11], the strategy is one of the definitions in the studies of electroacoustic music made by F. Delalande [21] , the definition of "interpreting strategy" is provided by A. Amrakhova [1]. Also, the concept of «communicative» strategy in the system «composer-performer-listener-researcher» is proposed by the author of this study and is more detailed in her articles [14–16]. The concept of contonation in the studies by I. Matsievsky and his school appears to be quite a systematic phenomenon and applies to the formation of a fret – and form-making

process [13]. However, this is not enough to comprehend the processes inherent in the musical creativity of the Newest Time.

Objectives. According to I. Matsievsky, contonation is “one of the most important *generating* mechanisms of musical structuring” [13, p. 7]. Differing from *intonation* (intonation is the process of the experienced movement, of coming the way from sound to sound, “contonation – contemplation, “co-listening” and awareness of objectively existing (greater or lesser) conglomerate of sounds, co-sounding, co-dimensionality of tones (Latin con – with, co-) and their combinations – in the broad sense of the word, and the formation on this basis of the most diverse musical creations” [13, p.3]), it produces form-building universals different in formation and structure. Among them there are sonority accords, contonation of layers, open forms, poly-timbre scores. If the intonation is characterized by internal tension and the transition of the tone to the tone, then the contonation – listening to the structure of the tone – overtones and harmonics; intonation controls the form as a process, and its final result is process-locked forms, then the contonation is more – it is a system of form-making symmetries, aimed at open, additive forms. The researcher notes: “The timbre, co-existence, co-sounding, co-listening, contonation, and not movement (intonation) of both individual sounds, tones, steps, and sonorous sound complexes and linearism layers, becomes more significant in the structural hierarchy; the role of spatial factors, meditation, contemplation contrary to the pulse, flow, nerves, psychosis, expression is being strengthened” [13, p. 36]. So, the concept of contonation takes into account co-dimensionality, co-listening, co-presence, co-mirroring of an objectively existing conglomerate of sounds. Contonationality assumes (admits) that sounds can not gravitate to each other (unlike intonation, but objectively coexist as such. If intonation is more associated with expression, then contonationality – with contemplation, intonation – with a temporal aspect, and contonationality – with a spatial aspect. The possibilities of intonation and contonation awareness of sound images at the psychoacoustic level are equally probable, says I. Matsievsky (the human intellect is ready for multidimensional comprehension of the world, perception of sounds is at least three-dimensional, multidimensional timbre and timbre perception are also objectively caused). Hence, an important point of many innovations of modern music and, accordingly, of its understanding/interpretation is a

new communication space. We propose to refer to this notion as "communicative strategy", which in the broad sense is a way of translating meaning and a compulsory choice of the vector of communication (in the system "composer-performer-listener"). The idea of a communicative strategy is connected with the rethinking of the status of "Homo musician". We rely on the idea by I. Zemtsovsky, who thought "actual reality" of musical art [8] through the unity of the three hypostases of the subject of music: "Homo musician – Homo intoning – Homo articulating". Making music (both as creativity and performance), intonation (as thinking and semantics), and articulation as a structural and behavioral realization of music-making and intonation, represent a dialectical unity in the universe of Homo musicus. Nevertheless, the reduced triad seems incomplete. And this is connected, firstly, with the fact that the contemporary creator does not need an observer (even "experiencing"), but the co-author – Homo interpreting, and secondly, with the phenomenon of contonation, the existence of which gives the above said system the desired completeness. It is the ratio of all components that can detect the universalism of the mechanisms of cognition-creation as different strategies for working with the musical composition of the Newest times:

- the composing strategy is the process of organizing a form as a text (in the broadest sense);
- the implementing strategy is the process of manifestation of this form by direct sounding in real time;
- the receptive (listening) strategy is the interpretation of the performer's text, which sounds, as a semantic and transformative communicative space.

Let us consider the possibilities of contonation as an analytic tool in the structure of interpretation in terms of the communicative strategies of Homo interpreting.

Contonation at the concept level. Example 1. Let us give an example of the "communicative vacuum" – what J. Cage implemented in communicative situation "4' 33'" for the piano (the composition consists of three parts: the introduction is 30 seconds of silence, the main part is 2 minutes 23 seconds of silence and the conclusion is 40 seconds of even greater silence. Silence in this composition, as it is known, is quite conditional. According to John Cage's avant-garde idea, "4' 33'" forces the audience to listen to the sounds of the environment and, thus, to come

into harmony with it).

Example 2 demonstrates a change in the communicative situation in the works by the French minimalist Ch. Palestine, who uses an overtone row in his compositions (for the organ, piano, and bells). In the few interviews, the composer, in fact, points to the movement of “eventfulness” into the instrument's space: “Sometimes people say they hear very little in music, other people say they hear a lot in my music. Another thing is important: you think that you hear someone (highlighted by us – Y.N.) playing incredible melodies, harmonies and rhythms on the organ, but this is not so! This is an organ that seems to play itself! At the same time I find myself inside the sounding space. I and it are one” [20]. Charlemagne Palestine is considered one of the pioneers of minimalist music, although he refuses to claim this label for himself. His repetitive piano pieces are rather a part of a Gesamtkunstwerk that combines installations and performances. Playing on a Bosendorfer Imperial grand piano surrounded by stuffed animals Palestine unfolds a sound structure that transforms difference and repetition into complex sound clusters.

Penetration into the micro-world of sound entailed changes in the texture of the sound itself, which is fully demonstrated by the creative work of Ch. Palestine. His creative work is presented as a realization of the semantic field, the understanding of which arises due to the communicative strategy. So, the composer (=Homo musicus) is at the same time Homo playing music (that is, presenting his own composition), Homo contonating (the compositions are designed to “stay” inside the sound stream), articulating (Ch. Palestine is a performer on the piano, organ and bells) and interpreting (in this case, the “texture of sound”). This example is provided by us as a manifestation of contonation.

Contonation at the level of the timbre. *Example 3* – “The Lullaby” by Nikolai Korndorf (1984) for two pianos. Created as a piano version of the composition “Con sordino” (1984) for the strings and harpsichord, it acquired a special expressiveness in its new timbre incarnation. The genre semantics gives the colour to the enlightened contemplation but the key thing upon the realization of “The Lullaby” is the timbre of two pianos, in the harmony of which the intonation is inferior to contoning.

So, it is clear that the idea of contonation, declared in the context of traditional culture, can be projected onto the structure of academic music

of the Newest time, and also is able to facilitate analysis of the textural organization (in super-many-voiced compositions, for example, in Yuri Kasparov's "The Castle in the Air" for 24 flutes), fret, rhythmic, and so on. However, we are still interested in the manifestation of contonation at the level of interpretation (revealing, at the same time, the leading role of the interpreter's personality – man interpreting (Homo interpreting)).

Contonation at the performance level. Example 4 is associated with the composition by Alexander Gugel "Cursus temporis" (2004) for the piano. The composition is a successive descent of two voices from the upper register to the lower one at a slow pace. The idea is extremely simple, but it concentrates the most important concepts for the music of the 20th century. About these kinds of compositions L. Kirillina writes that in them the immanent logic of form and meaning building essentially changes: "...the composition ("The Atmospheres" by K. Lighetti – Y.N.) no longer begins, but arises or gradually becomes clear for the hearing from the ancestor-silence; there are no more acting persons in it, but there is a self-contained existence clothed in sounds, to the movement of which our perception undoubtedly gives some meaning, however this meaning is not tied up to a specific architectonics and does not exhaust itself at the end of the composition, and sometimes there is no end as such – there is a removal, fading, wasting away" [10, p. 120].

Certainly, in the process of performance, there is mono-temporality, and, in this connection, this image of time (its interpretation by the author or another performer) fundamentally changes the existing communicative structure.

Another decision of contonation is in the creativity by V. Silvestrov. Thus, in his two miniatures of 2004 (an example of his "weak style"), one (a waltz), called "space of memory", the second – "The Lullaby" – "space of time". In essence, it is precisely contonationality as a feature of performance (in our opinion, this is an example of "spreading-in-space" time) and allows Homo interpreting to be a performer, adequately embodying the author's idea. The interpretation by V. Silvestrov is addressed to the Other, and is based on the coming out to Him, and therefore is doomed to infinity of semantic intentions.

And the last example is the contonationality shown in performance practices. The composition "Shchedryk", using folklore singing in a live

electronic arrangement (Tryanov Maxim), presents the possibility of “co-listening” to two different intonation systems.

So, in our opinion, contonation as a concept of the Theory and analysis of music requires its further development, as it contributes to a new understanding of composing, performing, and listening communication strategies.

Contonation as a musical universal combines *three parameters*: acoustic; psychological and - semiotic and can be developed in musical theory in the following variants (I offer working definitions):

- **contonation** – the idea that models the process of musical creativity;
- **contoning** – the process during which co-listening becomes the mechanism of composition, performance, and listening;
- **contonationality** – the property of a musical text, which determines the fundamental form-building parameters of a musical composition.

Thus, it is with the help of special communication mechanisms that Homo interpreting (composer, performer, listener) can change the field of meaning that arises at the “text-composition” levels. Cognitive mechanisms actualize the cognizing essence of musical experience and fix openness as the ontological essential characteristic of the creative consciousness of the Newest time.

Literature:

1. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : на примере творчества азербайджанских композиторов : автореф. дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2005. 36 с.

2. Байгина Т. Основные стратегии философии музыки XIX-XX вв. // Сборник работ 69-ой научной конференции студентов и аспирантов БГУ. 14–17 мая 2012. Минск. В трех ч. Ч. III. / БГУ : Изд. центр БГУ, 2013. С. 297–301.

3. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384–391

4. Волкова Т. Дискурсивно-коммуникативная модель перевода: монография. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2010. 128 с.

5. Дацюк С. Коммуникативные стратегии [электронный ресурс] // http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//<http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127>.

6. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. / сост. В. В. Петрова. Москва: Прогресс, 1989. 310 с.

7. Делез Ж. Логика смысла. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.
8. Земцовский И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Вып. 8. СПб., 1996. С. 97–103. (Серия «Проблемы музыкознания»).
9. Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Москва : УРСС, 2006. 288 с.
10. Кириллина Л.В. Идея развития в музыке XX в. // Западное искусство. XX век : Проблема развития западного искусства XX века. Спб : Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.
11. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. Санкт-Петербург, 2008. 128 с.
12. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / Послел. Т.Чередниченко. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
13. Мациевский И. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной // В пространстве музыки. СПб. : РИИИ, 2011. Т. 1. С. 3–33.
14. Николаевская Ю. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2015/2 (10). Электронный ресурс: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_2%20%2810%29_1_Николаевская%20%28final%29.pdf
15. Николаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип. 46. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С.94–110.
16. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С.180-198.С. 180-198
17. Павлов Д. О некоторых проблемах определения термина «когнитивная стратегия» // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006, №2. – С. 62-64.
18. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике — СПб.: Академический проект, 2004 — 384 с.
19. Avanesian Armen, Hennig Anke. METANOIA. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain. Translated by Nils F. Schott. Bloomsbury Academic. 146 p.
20. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002) [эл. ресурс] / режим доступа : <http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html>
21. Delalande F. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre

Henry / Francois Delalande // *Journal of New Music Research*. — Routledge, 1998. — Volume 27, Issue 1–2. — Pp. 13–66.

References:

1. Amrahova A. Kognitivnye aspekty interpretacii sovremennoj muzyki : na primere tvorchestva azerbajdzhanskih kompozitorov : avtoref. dis. ... dokt. iskusstvoved. : 17.00.02. Moskva, 2005. 36 s.
2. Bajgina T. Osnovnye strategii filosofii muzyki XIX-XX vv. // *Sbornik rabot 69-oj nauchnoj konferencii studentov i aspirantov BGU. 14–17 maya 2012*. Minsk. V trekh ch. CH. III. / BGU : Izd. centr BGU, 2013. S. 297–301.
3. Bart R. Smert' avtora // *Izbrannye raboty: Semiotika. Poehtika*. Moskva, 1994. S. 384–391
4. Volkova T. Diskursivno-kommunikativnaya model' perevoda: monografiya. Moskva: FLINTA: Nauka, 2010. 128 s.
5. Dacyuk S. Kommunikativnye strategii [ehlektronnyj resurs] // http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//<http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127>.
6. Dejk T. A. van. YAzyk. Poznanie. Kommunikaciya: per. s angl. / sost. V. V. Petrova. Moskva: Progress, 1989. 310 s.
7. Delez ZH. Logika smysla. Moskva : Akademicheskij Proekt, 2011. 472 s.
8. Zemcovskij I. Chelovek muziciruyushchij – Chelovek intoniruyushchij – Chelovek artikuliruyushchij // *Muzikal'naya kommunikaciya: sb. nauchnyh trudov. Vyp. 8*. SPb., 1996. S. 97–103. (Seriya «Problemy muzykoznanija»).
9. Issers O. Kommunikativnye strategii i taktiki russoj rechi. Moskva : URSS, 2006. 288 s.
10. Kirillina L.V. Ideya razvitiya v muzyke XX v. // *Zapadnoe iskusstvo. XX vek : Problema razvitiya zapadnogo iskusstva XX veka*. Spb : Dmitrij Bulanin, 2001. S. 101–126.
11. Ksenakis Ya. Formalizovannaya muzyka. Novye formal'nye principy muzikal'noj kompozicii. Sankt-Peterburg, 2008. 128 s.
12. Martynov V.I. Konec vremeni kompozitorov / Poslesl. T.Cherednichenko. Moskva : Russkij put', 2002. 296 s.
13. Macievskij I. Kontonaciya i formoobrazovanie (v muzyke evropejskoj i vneevropejskoj, tradicionnoj i sovremennoj // *V prostranstve muzyki*. SPb. : RIII, 2011. T. 1. S. 3–33.
14. Nikolaevskaya Yu. Ochevidnoe i latentnoe v dramaturgii muzikal'nogo proizvedeniya // *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki: vypusk 2015/2 (10)*. Elektronnyj resurs: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_2%20%2810%29_1_Николаевская%20%28final%29.pdf

15. Nikolaevs`ka Yu. Komunikaty`vna strategiya yak problema interpretologiyi // Problemy` vzayemodiyi my`steczstva, pedagogiky` ta teoriyi i prakty`ky` osvity` : zb. nauk. statej. Vy`p. 46. / Xark. nacz. un-t my`stecztv imeni I. P. Kotlyarevs`kogo; red.-uporyad. L. V. Shapovalova. Xarkiv : XNUM imeni I.P. Kotlyarevs`kogo, 2017. S.94–110.

16. Nikolayevs`ka Yu. Autenty`chna vy`konavs`ka strategiya ta yiyi suchasni transformaciyi // Aspekty` istory`chnogo muzy`koznavstva. Xarkiv. Vy`p.10. 2017. S.180-198.S. 180-198.

17. Pavlov D. O nekotoryh problemah opredeleniya termina «kognitivnaya strategiya» // Voprosy kognitivnoj lingvistiki. – 2006, №2. – S. 62-64.

18. Ehko U. Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoj poehtike — SPb.: Akademicheskij proekt, 2004 — 384 s.

22. Avanesian Armen, Hennig Anke. METANOIA. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain. Translated by Nils F. Schott. Bloomsbury Academic. 146 p.

23. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002) [эл. ресурс] / режим доступа : <http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html>

24. Delalande F. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre Henry / Francois Delalande // Journal of New Music Research. — Routledge, 1998. — Volume 27, Issue 1–2. — Pp. 13–66.

УДК 781.41+784.3

ORCID iD 0000-0001-5869-631X

Филатова Татьяна

*Национальной музыкальной академии
Украины имени П.И. Чайковского*

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ГАРМОНИИ:
ФЕНОМЕН РАЗОМКНУТЫХ СТРУКТУР
В РОМАНСОВОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА**

Филатова Т. Семантические аспекты гармонии: феномен разомкнутых структур в романсовой лирике XIX века. Рассмотрены семантические аспекты гармонии в условиях разомкнутых структур на материале образцов романсовой лирики XIX столетия. Предложена интегративная методологическая проекция алгоритмов исследования тонально-гармонического и композиционного процессов на процедуру музыкально-семантического анализа. Систематизированы разновидности разомкнутых структур, выявлены внешние, экстрамузыкальные и внутренние, имманентно-гармонические мотивации их образования. Среди внешних факторов размыкания артикулированы: воздействие поэтического слова как источник эмпатии; необратимый ход образной мутации; удержание состояний недосказанности, незавершенности, неразрешимости, тревоги, растерянности, страха; семантические знаки вопроса, изумления, сожаления. Разрыв функционального равновесия в фазе свёртывания гармонической целостности расценивается как реакция на движение смысла. Среди внутренних факторов размыкания выделены: густота и необратимость модуляционных потоков; явления ладовой переменности; воздействие модального опыта регулирования гармонических процессов; сила циклической слитности; внутренняя устремленность к открытой форме как аллюзии бесконечности. В качестве важных стимулов размыкания указаны: функциональная инверсия и особые состояния тональной системы (Ю. Холопов) со сниженным центростремительным потенциалом. Феномен разомкнутости как принцип организации текстовых единиц гармонии изучен во взаимодействии с семантическим полем произведения, музыкальными лексемами, художественным словом и смыслом.

Ключевые слова: семантика, гармония, разомкнутые структуры,

интонационно-гармонические лексемы, аналитические процедуры.

Філатова Т. В. Семантичні аспекти гармонії: феномен розімкнених структур в романсовій ліриці XIX століття.

Розглянуто семантичні аспекти гармонії в умовах розімкнених структур на матеріалі зразків романсової лірики XIX століття. Запропонована інтеграційна методологічна проєкція алгоритмів дослідження тонально-гармонічного та композиційного процесів на процедуру музично-семантичного аналізу. Систематизовано різновиди розімкнених структур, виявлено зовнішні, екстрамузичні та внутрішні, іманентно-гармонічні мотивації їх утворення. Серед зовнішніх факторів розмикання артикульовано: вплив поетичного слова як джерела емпатії; незворотний хід образної мутації; утримання станів недомовленості, незавершеності, нерозв'язаності, тривоги, розгубленості, страху; семантичні знаки питання, подиву, жалю. Розрив функціональної рівноваги у фазі згортання гармонічної цілісності трактується як реакція на смислові зміни. Серед внутрішніх факторів розмикання виділено густоту та незворотність модуляційних потоків; явища ладової змінності; вплив модального досвіду регулювання гармонічних процесів; силу циклічної злитості; внутрішню спрямованість до відкритої форми як алюзії нескінченності. Виокремлено функціональну інверсію та особливі стани тональної системи (Ю. Холопов) зі зниженим доцентровим потенціалом як важливі стимули розмикання. Феномен розімкненості як принцип організації текстових одиниць гармонії вивчено у взаємодії з семантичним полем твору, музичними лексемами, художнім словом і сенсом.

Ключові слова: семантика, гармонія, розімкнені структури, інтонаційно-гармонічні лексеми, аналітичні процедури.

Filatova T. V. Semantic aspects of harmony: the phenomenon of unlocked structures in romance lyrics of XIX century.

Relevance of the study. The revealing of methodological effectiveness of integration interaction of different methods of analysis and scientific reflections for analytical procedures is relevant in the context of the intersection of interests of studies of harmony and musical semantic.

Main objective of the study – to designate semantic aspects of harmony in conditions of unlocked structures on material of romances of the nineteenth century.

Methodology. An integrative methodological projection of algorithms of study tonally-harmonic and compositional processes on the procedure of musical semantic analysis is proposed. General outline of the analytical operations deployed

in several discourses:

- functional-harmonic and compositional analysis of the piece in its entirety, taking into account the poetic framework; examine the nature of the interaction of harmonic and compositional logic;
- the isolation of the verbal text of the key signs of poetry - semantic words; determination of their compositional arrangement in musical form;
- segmentation of musical intonation tokens, their selection from the text of the work, revealing the breadth of contextual coverage of meanings and semantic potential; correlation with the semantics of «migratory genre and intonation formulas»;

• detection of specificity of implement semantic elements within the analyzed text or composing style, revealing of aspects of particular musical semantics; detection meaning of harmonic connection tokens, which unlock structure, with the word and the melodic intonation; definition of internal, external and immanent, extramusical nature of the phenomenon; establishing its degree of semantic activity. Results. Varieties of unlocked structures are systematized: with system-logical parameters – functionally, subsystemically and modulation unlocked structures; with phonic parameters – dissonance and consonance unlocked structures; with causal parameters – potentially and principally unlocked structures. External or extramusical and internal, immanent-harmonic motivations of their forming are identified. Among the external factors of unlocking are articulated: the impact of the poetic word as the source of empathy; irreversible course of imaginative mutations; retention of states innuendo, incompleteness, undecidability, anxiety, confusion, fear; semantic marks of question, surprise, regret. The gap of functional balance in the phase of clotting of harmonic integrity is seen as a reaction to the motion of meaning. Among the internal factors the unlocking are highlighted: density and irreversibility of modulation streams; phenomena of modal variability; the impact of modal experience of regulation of harmonic processes; the power of cyclic unity; inner aspiration to an open form as allusion of infinity. Functional inversion, and the special status of the tonal system with reduced centripetal potential (Y. Holopov) are listed as an important incentive of the unlocking.

The phenomenon of the unlocking as a principle (the mechanism) the organization of text units of harmony is investigated in conjunction with the semantic field of piece, music tokens, artistic word and meaning. Factors of the displacement of semantic connotations fixing of keywords, semantics of "migratory genre and intonation formulas" (L. Shaimukhametova) during the formation of the vertical layers of music are considered. Three positions based on analysis of the works of R. Schumann, F. Liszt, G. Mahler, P. Tchaikovsky, M. Mussorgsky, illustrating the semantic nature of the harmonic disjunction are allocated.

Position 1: harmony as meaning generator. It acts at the level of the formation of intonation and harmonic tokens – pitch compacted units of musical sense, elements of particular musical semantics. It forms a zone of high concentration of semantic elements in a vertical cut of music. It is fixed in vocal miniatures: R. Schumann's «Im wunderschönen Monat Mai», F. Liszt's «Verlassen», M. Mussorgsky's «Orphan».

Position 2: harmony as a regulator of meaning. It acts at the level of the changes of emotional amplitudes. It provides strength and depth of emotional impulse. It revealed in F. Liszt's romances and songs: «J'ai perdu ma force et ma vie», «Sonetto XC», «Laßt mich ruhen», «Was Liebe sei?», «Einst».

Position 3: harmony as a modulator of meaning. It affects to the level of tonal drama, transformation of semantic field of piece. It transforms the track of pitch content irreversibly. It appears in the case of a harmonic unlocking of the modulating type, which running contrary to the idea of rounding tone frame. It shifts whole pitch platform of musical piece under the combined influence of intonation, word, number of plot and drama of movement of meanings. It forms in vocal works: F. Liszt's «Gebet», P. Tchaikovsky's «We were sitting with you», M. Mussorgsky's «General», G. Mahler «Erinnerung».

Keywords: semantics, harmony, unlocked structures, intonationally-harmonic tokens, analytical procedures.

Гармония как явление интонационной природы способна излучать семантическую активность. Степень этой активности варьируется – от носителя знаковой символики стиля, генерации смыслов отдельного сочинения в его лаконичной интонационно-гармонической лексеме до регуляции эмоционально-смыслового поля. На сегодняшний день гармоническая аналитика располагает крупным ресурсом методов изучения модальных, тональных, сонорных, серийных и прочих других явлений. Это гарантированно продвигает нас к ответу на тактические вопросы: каким образом устроен гармонический феномен, как изнутри функционирует система его связей, как он «овременяется» в потоке формы-процесса и какими акустическими модусами озвучивается? Ответ лежит в сфере логических дискурсов: структура – функция – фонизм. Вопросы стратегического масштаба – почему гармонический феномен устроен так, а не иначе, в чем природа его индивидуальности и стимулы неуклонных превращений в объект творчества – разрешаются в

смысловом поле произведения. Возникает некое эффективное интеграционное пространство, в котором сфера интересов науки о гармонии пересекает порог музыкальной семантики.

С точки зрения методологического арсенала каждой из областей здесь вполне актуальны совокупные научные рефлексии над теми аналитическими процедурами, которые позволяют выводить семантику гармонических явлений в ранг значимых факторов музыкального содержания.

Цель статьи – обозначить аналитические пути раскрытия семантических аспектов гармонии в условиях разомкнутых структур на материале образцов романсовой лирики XIX столетия. В них с наибольшей полнотой и очевидностью отражается почвенность внемузыкальных (вербальных) и интонационно-мелодических связей с вертикальным срезом музыки, улавливающим в ткань произведения живую энергию образа, колебания эмоций и движения сюжета.

Наибольшую интригу создают гармонические явления с реактивным откликом на психологический импульс. Романтическое возвышение эмоции в музыке, говорящей на «языке чувств», пробудило возвышение звучности как таковой, её колорита и экспрессии. Исходя из музыкально-эстетических позиций, это один из первичных симптомов романтического ощущения гармонии. Он отражает эстетико-стилевую парадигму индивидуализации как культура: субъективности личностного чувства, сгущенности эмоций и экспрессивности их проживания. Отсюда – романтический поиск мира звучностей, особым образом структурно обустроенного, создаваемого композитором по индивидуальным лекалам и для конкретного случая. Не вдаваясь в подробности этого процесса, сосредоточимся на его частных результатах – семантических аспектах разомкнутых гармонических структур.

Под разомкнутой гармонической структурой будем понимать *целостную модель тонального процесса, завершенного нетонической гармонией основной тональности произведения*. В качестве особых разновидностей выделим: а) по системно-логическим параметрам – функционально, субсистемно и модуляционно разомкнутые структуры; б) по фоническим параметрам

– диссонантно и консонантно разомкнутые; в) по каузальным, причинно-следственным параметрам – потенциально и принципиально разомкнутые¹.

Подобные явления обычно мотивируются факторами внешними, экстрамузыкальными и/или внутренними, имманентно-гармоническими. Из внешних факторов артикулируем: воздействие поэтического слова, излучающего эмпатический всплеск, психологическое со-чувствование; необратимость программы образных мутаций; желание композитора всколыхнуть, усилить и до конца удерживать состояние некоего гигантского метафорического знака вопроса, глобальную семантику недосказанности, незавершенности, неразрешимости, неугасающей тревоги, растерянности, страха, изумления или терзающего душу сожаления. На этой гамме чувствований построена вся романтическая музыка, однако лишь в исключительных ситуациях композиторы прибегают к радикальному для своего времени разрыву функционального равновесия в фазе свёртывания гармонической целостности. Внешние факторы воздействия, провоцируя гармоническое размыкание, нарушают привычную архитектуру стабильного закругления формы устойчивой тональной аркой. В результате шлейф генеральной эмоции неразрешенности разрастается, выплескивается за грань произведения, не затухая вместе с последним его звуком и уходя в зону незвучащего.

Внутренними факторами размыкания служат: густота модуляционных потоков, способная давать необратимые результаты; явления ладовой переменности; воздействие модалного опыта регулирования гармонических процессов; сила тональной драматургии, располагающая к циклической слитности в момент предвещания будущей тональности; внутренняя устремленность к открытой форме как аллюзии бесконечности. Важными стимулами являются функциональная инверсия (термин Ю. Холопова) и особые состояния тональной системы, из большого семейства которых следует

1. Характеристики данных разновидностей, выведенные на основе гармонического анализа «Тихих песен» В. Сильвестрова [см.:4. с. 104–117].

выделить минимум три – инверсионную, переменную и колеблющуюся². Каждая обладает сниженным центростремительным потенциалом, а значит – способна рассеивать центробежную энергию внутри системы и при определенных обстоятельствах концентрировать ее в конце произведения. Нередко в такой ситуации потенции гармонической системы к размыканию усиливаются знаками, лежащими в семантическом поле музыки.

Следует учесть еще одну важную метаморфозу. *Разомкнутость структуры как принцип организации текстовых единиц гармонии – это не знаковый элемент, а механизм, приводящий в действие языковые элементы*: созвучия (морфемы), их смыслообразующие сочетания (лексемы)³, синтаксические общности различного масштаба (синтаксемы) и композиционно оформленные процессы. Статус разомкнутой гармонической структуры есть результат, который фиксируется в заключительном сегменте целостности. Промежуточные итоги не являются определяющими, поскольку ситуация неустойчивости внутри системы нормативна и компенсируется стабильностью завершающих фаз. В момент художественного воплощения указанного принципа в звуковую данность, нетривиальную, содержательно мотивированную семантическим полем и одновременно служащую его регулятором, происходит перевод разомкнутой структуры как нового и пока

2. Теория состояний тональности Ю. Холопова включает следующие их характеристики: в инверсионной – «всё, как в обычной тональности, но вследствие действия функциональной инверсии либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо начало и конец — не на тонике (полная инверсия)» [5, с. 365]; в переменной тональности начало в одной тональности и окончание в другой является атрибутом; в колеблющейся тоника слаба, центр ощущается только в момент его звучания и меняется с каждой новой опорой. Строго говоря, сюда можно смело добавить парящую, снятую и многозначную, но эти состояния тональности реже других приводят к гармоническому размыканию в образцах романсовой лирики XIX века, хотя и создают для данного явления потенциальные (или принципиальные) условия.

3. Под музыкальной лексемой, согласно трактовке М. Арановского, понимается «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное» и функционирует «в тексте в качестве типового элемента музыкальной речи» [1, с. 70].

непривычного модуса в разряд гармонических феноменов – продуктов творчества, чувственно воспринимаемых, психологически переживаемых и отрефлектированных сознанием.

В романтической вокальной лирике такие феномены импульсивно заряжены общей эмоцией – музыкальной и поэтической, в которой личный чувственный опыт композитора входит в резонанс с художественным словом и смыслом. Однако даже среди самых известных мастеров быстрых и точных музыкальных «реакций на слово» можно назвать не так уж много имен, с которыми ассоциированы неожиданные развязки гармонических процессов, выведенных в стадию завершения произведения. Музыка Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Малера, П. Чайковского и М. Мусоргского дает основания для выделения трех генеральных позиций, объясняющих разную природу гармонического размыкания.

Позиция 1: гармония как генератор смысла. Действует на уровне формирования интонационно-гармонических лексем – звуковысотно уплотненных единиц музыкального смысла, элементов частной музыкальной семантики.

Вокальная миниатюра «В сиянье теплых майских дней» из вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне, например, балансирует на грани двух смысловых коннотаций. Между ними существует метафорическая связь. Эмоции, выхваченные созерцанием предметного мира, переносятся в область сильных душевных движений, выходят из состояния восторженного эстетического наслаждения в сферу внутренних чувственных переживаний.

В сиянье теплых майских дней
Листок раскрылся каждый,
Во мне тогда проснулась
Любви и ласки жажда.
В сиянье теплых майских дней
Звенело птичек пенье,
И я поведал милой
Любви моей томленью.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.
Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vogel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Смысловое поле поочередно заполняется «семантикой мигрирующих жанрово-интонационных формул»⁴ разной природы, сосредоточенных в мелодических линиях: романтической песенной интонации и декламационно-речевой. Однако здесь «семантическая ситуация» зависит не только от их устойчивых значений, но и в известной степени регулируется разомкнутым гармоническим процессом. Ключевые поэтические знаки сосредоточены в двух словах: «жажда» и «томление», завершающих каждую из двух строф⁵. Они эмоционально и музыкально артикулированы. Знаковыми элементами артикуляции являются пунктирные мотивы, речевые формулы мелодекламации, поднятые к верхнему порогу тесситуры звучания – самой высокой точке эмоционального напряжения, где последний нисходящий секундовый вздох попадает в ритм беспокойного сердечного биения. Гармоническая структура в такие моменты входит в фазу композиционного закругления повторенного периода, но при этом абсолютно не реагирует на сигналы привычно устойчивого его завершения. Она вообще не устремлена к равновесию основной тональности *A-dur*, а словно оборвана в момент отклонения в плагальную зону. Это размыкание – дань мощному кульминационному нарастанию на пути к итогу, смысловой вершине. Если же говорить о гармонических ритмах тяготений и разрешений, то они работают регулярно и в условиях прямого контакта с поэтическим текстом ничем не нарушаются. Впрочем, тяготения направлены вовсе не к центру, а инверсионно, в сторону от него, к подсистемным опорам.

4. «Мигрирующая интонационная формула» определяется Л. Шаймухаметовой как «феномен музыкально-речевой деятельности и как языковая структура, обнаруживающая функции музыкальной лексемы – смысловой единицы минимального семантического потенциала» [8, с. 16]. Другой вариант дефиниции: «Мигрирующая интонационная формула – смысловая структура с наиболее сильными инвариантными качествами, обладающая тенденциями к межтекстовой миграции и сохранению закрепленных за ней внетекстовых значений» [9, с. 105].

5. В русскоязычном переводе В. Аргамакова, в сравнении с немецким оригиналом, нет идентичного порядка слов первой строфы. В первоисточнике первая строфа завершена глаголом “aufgegangen” – «раскрыться, подниматься, восходить», что в целом не влияет на общий ход эмоций.

Напротив, в начале каждой поэтической строфы, воспевающей красоту расцветающей природы, царит атмосфера устойчивых эмоций, лирических мягких секстовых ходов и плавных мелодических фигур. Они обвивают ствол аккордовых вертикалей и погружаются в стихию тихого восторга созерцания, словно покачиваясь в ритме смен главных аккордов. Может показаться, что внутренние резервы замкнутости и потенциалы размыкания данной гармонической структуры равновелики. На деле это не так. Их пропорции существенно смещены с самого начала, с краткого фортепианного вступления, звучащего далее еще дважды: между вокальными периодами-куплетами и в конце произведения. По сути именно в нём генерируются токи неустойчивых гармоний и формируются смыслоопределяющие музыкальные элементы, сжатые гораздо позже в поэтическую метафору томления. Здесь нет гравитации прямого тяготения аккордов к центру. Гармоническая лексема всего лишь из двух звеньев $III_6 - D_7 > (VI)$, ни разу не замыкаясь хотя бы на миг, застывает неразрешенным диссонансом, фигурой томления, стремления, неутоленного порыва, непроговоренной мольбы. Гармоническая ткань семантизируется, пропускает в свои вертикальные слои ключевые интонации, усиливает их энергию контекстом потенциального размыкания.

Позволим себе сослагательное наклонение в поиске ответа на вопрос: что если бы Шуман предпочел здесь замкнуть гармоническую структуру, как почти во всех других своих сочинениях, выдержанных в соответствии давно установленному композиционному и гармоническому регламенту? Стал бы от этого поток тихого восторженного ликования, томления, надежды и сомнений иным? Очевидно, да – особенно в той его фазе, где эмоция не погашается, а семантически усиливается и застывает на кульминирующем пике. Любая попытка сгладить края последней вокальной фразы замкнутым кадансом нарушила бы органику миниатюры, ее композиционный ритм и гармоническую модель размыкания всех завершающих реплик (включая инструментальные). В таком случае угасание энергии томления лишило бы музыку ее ключевого смысла: острого предвкушения счастья. Это состояние «застревания» между мирами остается в семантическом шлейфе

диссонанса «*cis-eis-gis-h*», уходит замиранием последних звуков в зону незвучащего и перекрывается следующей миниатюрой цикла⁶. Между ними нет прямой гармонической зависимости, способной мотивировать феномен размыкания воплощением некой циклической идеи спаянности, слитности, своеобразной фигуры *non stop*.

Итак, перед нами тот случай, когда лаконичная гармоническая лексема, слитая с лексемой интонационной, становится своего рода генератором смыслов – формирует зону высокой концентрации семантических элементов в вертикальном срезе музыки и одновременно излучает их в звуковое пространство. Размыкание на аккордовом диссонансе способно генерировать и другие смысловые оттенки. Усиление колористической и функциональной значимости созвучий, не имеющих акустических опор, и как следствие – неустойчивых, зыбких, способных резко изменить маршрут гармонических событий, является излюбленной гармонической стратегией Ф. Листа. Для него краска всегда важнее линии. Отсюда красочно-живописное, прорисованное во всех психологических деталях поле неустойчивости блуждающих диссонансов. Семантически они, разумеется, оправданы. В сфере чувств явно доминируют дискомфортные состояния с предельно высоким градусом психологической напряженности: страдания, душевного отчаяния, опустошенности.

В романсе «Покинута» на слова Г. Михеля (пер. С. Заяицкого) остро переживаемая боль кочует по замкнутому кругу трех строф, всякий раз возвращаясь к одному и тому же ключевому итогу: «*Ich weine, ach! tu? weinen*» – «И плачу, ах, я плачу». Страдание, одиночество, которое кажется непроницаемым и бесконечным, музыкально выплескивается в короткую, но чрезвычайно ёмкую лексему. Она генерирует в себе элементы вокально-речевой декламации, скованной симметрией тритонового пространства “*fis-c-d-c-fis*” в e-moll. Отделяясь от сопровождения, в полном безмолвии, фигура возгласа-плача звучит в конце каждой строфы. Фактически она является идеальной «калькой» концепции уменьшенного

6. Следующая вокальная миниатюра «Цветов венков душистый» написана также в тональности A-dur.

септаккорда, інтегрується в него на правах мелодического інструментального голося в останніх тактах, предвещаетя в перших “fis-c-dis-fis” и в итоге воспринимается музикальним епіграфом, елементом «частной музикальної семантики»⁷ песен Ф. Листа. Кождий из трех разделов композиции разомкнут, гармонические структуры реорганизованы согласно указанным интонационным и фоническим предпочтениям. Сосредоточение интереса на аккордовом диссонансе, присутщем ему «климате» неустойчивости, потенциально прогнозирует перспективы гармонического размыкания и предопределяет семантический результат – растерянность, душевную неустойчивость, отчаянье, крушение надежд, оцепенение. Интонационно-гармоническая лексема становится *генератором* этого смысла.

Иная природа гармонического размыкания в песне М. Мусоргского «Сиротка». В музикальном воплощении собственного текста композитор близок манере прочтения стиха как прозы, «живой разговорной речи, с подчеркиванием смысла и синтаксиса, а не правильности метра и рифменных окончаний» [7, с. 12]. Это небольшая песня-сценка с резкими контрастами в духе народных театральных картинок. В поиске психологически точных речевых интонаций для маленького персонажа композитор обращается к *соносфере*⁸ крестьянского фольклора: народного говора, плача, причета, сказа, молитвы. Драматургия интонаций движется резкими рывками подобно сбивчивой речи ребенка: никнущими секундовыми вздохами жалобного плача, терцовыми интонациями мольбы, подчас срывающейся на крик.

Заложенные в поэтической основе «образные ключи» сосредоточены в завершениях строф и отдельных фраз. Смысловой кульминацией является последняя строка «Сжался над горьким сироточкой...». Именно она служит внешним поводом для

7. Выражение Ю. Кудряшова «частная музикальная семантика» относится к специфике претворения музикальных знаков, действующей в пределах эпохи и стиля композитора [2].

8. Согласно мнению Ю. Кудряшова, соносфера является богатым ресурсом музикальных знаков, хорошо знакомых интонаций первичных жанров бытовой, народной и церковной музыки, а также «лексически-интонационным тезаурусом европейской профессиональной музыки» [2, с. 36].

функционального размыкания основной тональности *b-moll* доминантой. Однако в данном процессе есть существенный момент предопределенности. Он заложен прецедентами разомкнутых окончаний, совпадающих с ключевыми словами. В экспозиции и репризе – это каденции на словах «сироточкой». В среднем разделе идентичные открытые зоны доминант (к *f-moll* или к *b-moll*) фиксируются дважды в каждой строфе: на словах «кормлюся я», «прикрываюся», «угрозой», «потчуют», «прячусь я», «вытолкнет». Внутренний ресурс гармонического размыкания здесь очень силен. Он выражен не только в инверсионном состоянии тональности, стремлении к неустою на фоне тонального единства, но и в не менее интенсивном действии модальной системы. Влияние модальности заметно в зонах мелодического развертывания линейных диатонических звукорядов – гипофригийского *c*, фригийского и дорийского *f*, лидийского *as*. Модальный колорит чувствуется в частоте меняющихся опор, особой экспрессии двузвучий, унисонно-октавных дублей, квинтоктав, квартоктав, в гетерофонных утолщениях мелодии и другой атрибутике архаичных ладовых моделей. В этих условиях регулярная остановка-размыкание есть специфическое качество данной гармонической структуры – *потенциально* разомкнутой.

Позиция 2: гармония как регулятор смысла. Действует на уровне изменения эмоциональных амплитуд. Обеспечивает силу и глубину эмоционального импульса.

В каждом отдельном случае создает пики разных состояний: поэтики грез, игрового изумленного восклицания, острого чувства томления, вершин драматического накала» [9, с. 104–105].. Встречается в ряде образцов камерно-вокальной лирики Ф. Листа: «Я утратил всё...и жизнь и силы», «Сонет № 104», «Вы мне дайте сном забыться», «Хотел тебе венок сплести я», «Тайна любви».

В романсе «Хотел тебе венок сплести я...» на слова Ф. Боденштедта царит легкая ирония, любовная игра, с оттенком наивной комичности. В последней фразе – смысловая кульминация на изумленном восклицании:

Einst wollt ich einen Kranz dir winden	Хотел тебе венок сплести я,
Und konnte keine Blumen finden!	Но роз нігде не мог найти я.
Jetzt find ich Blumen fern und nah,	Вот пышный я собрал букет –
Ach! aber du bist nicht mehr da!	Ах, но тебя теперь уж нет!

Ситуация поддерживается в звуковой ткани, где ведется игра попевок, колоритов, скользящих опор, параллельно-переменных ладов G-dur и e-moll с перевесом в сторону последнего. Режим колеблющейся тональности усилен зыбкими очертаниями уменьшенных септаккордов в доминантовой зоне, в среде несвершенных ожиданий. Именно эта среда оказывается последним смысловым оттенком заключительной эмоции. Структурное и фоническое выделение диссонанса, особенно любимого Листом источника высокого напряжения, формирует весьма специфическую зону интонирования. Господством уменьшенных интервалов, ламентозных ниспадающих фигур, стянутых в густую сеть коротких неустойчивых реплик, начинается и заканчивается песня Ф. Листа «Я утратил всё... и жизнь, и силы» на слова А. де Мюссе. В ней заложен очень высокий ритм тональных смен: d-Ges-g-As-F-A-fis-D. Ситуация лишена разрешения диссонанса как в самом начале, так и в момент завершения произведения. Впрочем, неустойчивые диссонирующие открытые зоны встречаются в песнях Листа не только на итоговых пиках лирико-драматического накала. Романс «Тайна любви» на слова Ш. Хагна, например, существует в трех авторских редакциях: двух ранних и поздней⁹. Феномен гармонического размыкания обнаруживается лишь в последней из них, что дает уникальный повод без всяких сослагательных наклонений ответить на вопрос: что меняется в семантическом поле музыки в связи с размыканием системы? Фактически все три редакции – это разная музыка. По ключевым интонациям и тону высказывания прочитывается динамика миропонимания юного, зрелого и мудрого сердца.

Dichter! was Liebe sei, mir nicht verhehle!	Тайну любви, поэт, ты мне поведай!
Liebe ist das Atemholen der Seele.	Знай же, что любовь – дыханье поэта.
Dichter! was ein Kuss sei, du mir verkunde!	Тайну поцелуя открой скорее!
Je kurzer er ist, um so grosser die Sunde!	Чем сладостней он, тем душой мы светлее!

Все три редакции выдержаны в одной тональности *A-dur* с весьма существенными различиями ее внутренней организации, что сказывается на семантических оттенках интонационно-гармонических лексем. В интонациях наиболее ранней из версий заключен каскад скользящих вниз и тут же взмывающих вверх секстовым скачком сбивчивых реплик: в них есть романтически восторженный размах эмоций и волнующий трепет первых сильных чувств. Семантические акценты расставлены на словах «тайну» и «любовь» – как поиск смысла и его обретение, вопрос и ответ, полет с одной радужной вершины на другую, еще более высокую. Гармоническая ткань идеально ложится в эту канву чувствований внезапной энгармонической модуляцией *A>Cis* и не менее неожиданным возвратом к исходной, ничем уже не нарушаемой устойчивой позиции. Ключевые слова «душою светлее» звучат дважды и иссякают в потоке тонического равновесия. Это краткая рефлексия любви, высказанная то «шутливым говорком», то экспрессией страстных порывов. Похожий гармонический сценарий во второй редакции романса. Однако он оттенен инверсионными тяготениями в фортепианном вступлении и контурами уменьшенного септаккорда в последней фразе, которая замирает словно в замедленной съемке. Отенок неустойчивости, риторика незавершенности мысли на этот раз погашаются фортепианным заключением.

В третьей версии внутренняя атмосфера совсем иная: неопределенная, неясная картина напряженного томления. Всюду господствуют речитативные реплики-фрагменты, почти лишенные сопровождения. Между тем все они режиссируются сопутствующим гармоническим процессом. Здесь *A-dur* выражен состоянием *парящей* тональности: центр тяготений ощущается как скрытый стимул, но нигде не воплощается в тоническую гармонию. Поле тяготений перенасыщено диссонирующими доминантовыми созвучиями, вертикально сжатыми и линейно развернутыми.

9. Хронология редакций: 1844, 1855 и 1879 годы. Поэтический текст оригинала в переводе Дм. Седых незначительно изменен для исполнения каждой из версий.

Единственный консонанс *C-dur* как элемент мажоро-минорного микстового происхождения дает платформу для кульминирующего мелодического рывка на словах «любовь – дыханье поэта». Вершина сникает на звучании уменьшенного септаккорда, энгармонически сползающего в густую зону идентичных колоритов. На этот раз, в сравнении с предыдущей версией, окончание романса становится прогнозируемо *принципиально* разомкнутым. Оно *регулирует* поле смыслов усилением «исключительно острого, напряженного чувства томления»¹⁰.

Состояния крайнего возбуждения, волнения, отчаянной надежды и острого терзания господствуют в «Сонете (104)» Ф. Листа на слова Ф. Петрарки. Безответное чувство – источник любви и ненависти, льда и пламени, взлета и падения, жизни и смерти – порождает резкие перепады эмоциональных температур, что отвечает содержанию поэтических жанров ренессансной лирики. Атмосфера крайнего возбуждения устанавливается с первых же тактов фортепианного вступления. В основе лежат диссонантные ряды, создающие молниеносно растущее напряжение. Технически это достигается прохождением полного кругового цикла диссонансов по восходящей малотерцовой цепочке:¹¹ *H-D-F-As-H*. Такой прием известен как терцовый ряд, а на заре романтической эпохи он назывался *Teufelsmuhle* – «чертовой мельницей» [5, с. 248] и служил средством нагнетания эмоций. Таким или другими способами выстраивались крупные сквозные формы с непрерывными переходами – как внутри «дома из одних коридоров без комнат» (по словам Н. Римского-

10. Здесь уместно расширить цитируемое высказывание Я. Мильштейна: «Чем старше становился Лист, тем <...> всё чаще его мелодические и гармонические построения превращались в чарующе-зыбкие, неопределенно очерченные, неустойчивые; всё чаще происходило «отодвигание» тоники <...> (Отдаляя всё больше и больше момент разрешения, ожидаемый слушателем, Лист в конце концов создал исключительно острое, напряженное чувство томления). Всё охотнее кончал Лист свои песни не тоникой, а различными неустойчивыми гармониями <...> Порой заключения песен как бы расплывались в красочно-звуковой атмосфере, становились неопределенными, неясными. И всё же они оставались заключениями не в старом обоснованными всей логикой художественного целого, но заключениями не в старом традиционном смысле слова: в их основе лежала незавершенность» [3, с. 8].

Корсакова об операх Р. Вагнера) [5 с. 249]. Итак, в начальных тактах «Сонета» Ф. Листа идущий следом за терцовой цепочкой показ основной тональности E-dur воплощает лаконичную программу будущего размыкания: $DD_{4/3}+D_9>E$; $\Pi_{4/3}+D_9>cis$. Это единичный пример выведения побочного доминантового нонаккорда в качестве размыкающего элемента. Уникальным для Ф. Листа является также консонантное размыкание гармонической структуры в романсе «Вы мне дайте сном забыться» на слова Г. Гофмана, где царит тонкая импрессионистская звукопись, передающая красоту мира, поэтику грез и воспоминаний, стремление к упокоению души в единении с природой. Здесь нет привычных напряженных полей звучности: всюду мерцают колориты одноименных и параллельных ладов (*E-dur, cis-moll*), потому завершение романса чистой краской консонанса ($D > VI$) после слов «*пусть мой сон там будет долог*» является эстетической пролонгацией вневременного, вечного. Размыкание на пороге неосновной тональности компенсируется акустическим комфортом консонанса¹².

Позиция 3: гармония как модулятор смысла. Действует на уровне тональной драматургии, преобразования смыслового поля произведения. Необратимо трансформирует русло звуковысотного контента.

Встречается в случаях глобального гармонического размыкания модулирующего типа, идущего вразрез с идеей закругления тональной рамы. Каковы его мотивации? Модуляционный путь есть процесс тектонический. Его внезапные разломы, энгармонические узлы, неожиданно меняющие ход событий, являются «точечной реакцией» на нюансы поэтического текста. Это отклик на слово, его высотная артикуляция, дискретная фрагментация движения в масштабах

11. Несмотря на отсутствие ключевых знаков во вступлении, следует трактовать эту цепочку в основной тональности E-dur как начальное отклонение в доминанту и далее – симметричное движение по малым терциям вверх, вплоть до исходной точки. Обоснованность такого понимания находит подтверждение в первой редакции «Сонета» (1839): там нотация аналогичного вступления дана по основной тональности As-dur, феномена размыкания нет.

12. Некоторые аспекты гармонических инноваций в вокальных сочинениях Ф. Листа рассматриваются, в частности, в англоязычной литературе [10, P. 1–44].

синтаксем. Более крупный масштаб размыкания модуляционного потока, под воздействием которого необратимо смещается вся тонально-гармоническая платформа произведения, достигается мощным влиянием всей совокупности интонаций, слов, сюжетного ряда и драматургии движения смыслов.

Романс Ф. Листа «Молитва» на слова М. Лермонтова звучит как монолог из коротких реплик, псалмодий и речитативов. Фразы, взятые по отдельности, внутренне однородны, но соседние фрагменты разбросаны по таким далеким тональным сферам, что единым универсальным средством связности общего рисунка является насыщенный модуляционный поток.

Не исключено, что в этом потоке символизирован тернистый путь к спасению души, без возврата к началу. Переменная тональность с высокой плотностью переходов становится органичным воплощением образа-метафоры – дороги к просветлению и очищению через молитву.

<i>В минуту жизни трудную</i>	d	
<i>Теснится ль в сердце грусть:</i>	d>...	VII _{4/3} = DD _{VIII7}
<i>Одну молитву чудную</i>	Des	
<i>Твержу я наизусть.</i>	Des	

<i>Есть сила благодатная</i>	Ges>Es	T = нIII
<i>Созвучье слов живых,</i>	Es > G	T = нVI
<i>И дышит непонятная,</i>	G > ...	энгармонизм ув. 5/3
<i>Святая прелесть в них.</i>	gis – Gis	

<i>С души как бремя скатится,</i>	cis	
<i>Сомненье далеко –</i>	cis>...	VII _{4/3} = VII _{6/5} > (s)
<i>И верится, и плачется,</i>	h - H	T = нVI
<i>И дышится легко.</i>	Es	

Романс П. Чайковского «Мы сидели с тобой...» на слова Д. Ратгауза также является довольно редким образцом подобного рода¹³. Шесть поэтических строф воплощены композитором в сложную двухчастную музыкальную форму, связанную в два контрастных тональных блока *E-dur* и *cis-moll* коротким, но необратимым модуляционным ходом. Режим переменной тональности продиктован вовсе не органичной близостью параллельных ладов. Для сюжетного ряда более эффективны их выразительные антиномии – как символы параллельных реальностей, в которых пребывает сознание. Тональности сдвигаются вслед за метаболой памяти – перебросом из уголков душевного уюта, навсегда утраченных и затерянных где-то в далеком прошлом, в горькую реальность одиночества. Генеральная кульминация романса на словах «Ах, зачем», выплеснутых на пике отчаяния, словно волна громадной силы, обрушивает окончание романса к центру *cis-moll* – новой тональности, непропорционально уступающей первоначальной, но перевешивающей ее смысловым «центром тяжести». Модуляционная разомкнутость воспринимается уже не как незавершенность, а как абсолютная неизбежность, безальтернативный итог.

В заключительном номере «Полководец» из «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского принципиально разомкнутый модуляционный поток заложен сценографией «вокального театра»: чередой аллегорий, баталий, страхов, диалогов со смертью. В цикле сформирован семантический ореол тональностей смерти *es-moll* и *d-moll*. Эта символическая траектория пронзает заключительную песню сквозным движением к триумфу смерти как символическому итогу. Здесь манифест модулирующего размыкания возведен в ранг формообразующего принципа: происходит композиционная модуляция из сквозной формы первых шести разделов в вариационную куплетную форму остальных четырех. Именно в этой фазе закреплено фундаментальное, принципиально разомкнутое гармоническое завершение. Оно не оставляет впечатления недосказанности,

13. В качестве частного случая можно упомянуть также вокальную миниатюру Г. Малера «Воспоминание» из цикла «14 песен и романсов для голоса и фортепиано» (*g-moll* – *a-moll*).

напротив, дает ощущение конечности. Однако если поднять смысловую рамку рангом выше, на уровень композиционно-драматургического развертывания гармонического сценария, можно оценить тектоническую силу модуляционного потока, слитого с бесповоротностью эмоционально-образного ряда.

Выводы. В ходе анализа образцов романсовой лирики XIX века обнаружен целый ряд нетиповых гармонических феноменов, различных по смыслу. Методологически для решения подобных аналитических задач поиск принципиально новых методик не обязателен. Достаточно интегрировать разработанные известные алгоритмы исследования тонально-гармонических и композиционных процессов (это базовая и тактически первоочередная операция) в процедуры музыкально-семантического анализа. Общая канва аналитических операций развертывается в нескольких дискурсах:

- функционально-гармонический и композиционный анализ произведения в его целостности, с учетом поэтической основы; выяснение специфики взаимодействия гармонической и композиционной логики;
- вычленение из вербального текста ключевых поэтических знаков – смыслообразующих слов; определение их композиционной расстановки в музыкальной форме;
- сегментация музыкально-интонационных лексем, выделение их из текста произведения, выявление широты контекстуального охвата значений и семантического потенциала; соотнесение с семантикой «мигрирующих жанрово-интонационных формул»;
- обнаружение специфики претворения смыслообразующих элементов в рамках анализируемого текста или композиторского стиля, выявление аспектов частной музыкальной семантики; обнаружение смысловой связи гармонических лексем, размыкающих структуру, со словом и мелодической интонацией; определение внутренней, имманентной и внешней, экстрамузыкальной природы явления; установление степени его семантической активности.

Семантические аспекты гармонии осознаются не только посредством аналитических процедур. Они изначально улавливаются и раскрываются под воздействием феномена «смыслового слуха», заостренного на «интонационные архетипы в коллективном

бессознательном музыкального опыта», на схватывание «смысловых ячеек, порожденных одним из нескольких типизированных ракурсов содержания» [6, с. 177]. Смысл, по словам М. Арановского, «... не локализуется в какой-то одной точке пространства текста, как и не является только его конечным результатом. Музыкальный смысл – всегда движение, всегда изменение, всегда преобразование» [1, с. 338–339].

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
2. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 429 с.
3. Мильштейн Я. И. Песенное творчество Листа : вступительная статья к нотному изданию. Песни для голоса и фортепиано: в трех томах. Москва : Музыка, 1979. Т. 1. 5–9.
4. Філатова Т. В. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в “Тихих піснях” В. Сильвестрова. Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 104–117.
5. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения) : в 2-х ч. Москва : Композитор, 2005. Ч. 1 : Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 2-е изд., испр. и доп. 472 с.
6. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 384 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 2-е изд., испр. 496 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : монография. Москва : Государственный институт искусствознания, 1999. 308 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы : учебное пособие для вузов искусства и культуры. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
10. Bass, R., Savage, H. & Grimm, P. Harmonic Text-Painting in Franz Liszt's Lieder [Electronic Resource]. Gamut. 6/1. 2013. P. 1–44. Available at : <http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=gamut>. (last access : 11.09.2017).

References

1. Aranovskiy, M. G. (1998). Muzyikalnyiy tekst: struktura i svoystva [Music text: structure and properties]. Moscow : Kompozitor, 344 [in Russian].
2. Kudryashov, A. Yu. (2006). Teoriya muzyikalnogo sodержaniya. Hudozhstvennyie idei evropeyskoy muzyiki XVII–XX vekov : ucheb. posobie dlya muzyikalnyih vuzov i vuzov iskusstv [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries : a textbook for musical high schools and high schools of arts]. Sankt-Petersburg : Lan, 429 [in Russian].
3. Milshteyn, Ya. I. (1979). Pesennoe tvorchestvo Lista : vstupidelnaya statya k notnomu izdaniyu. Pesni dlya golosa i fortepiano v treh tomah [Liszt's song creativity : an introductory article to the music edition. Songs for voice and piano in three volumes]. Moscow : Muzyika. Vol. 1, 5–9 [in Russian].
4. Filatova, T. V. (1989). Pro deyaki osoblivosti tonalno-garmonichnih struktur v "Tihih pisnyah" V. Silvestrova [About some features of tonal-harmonic structures in "Silent Songs" by V. Silvestrov]. Ukrayinske muzikoznavstvo [Ukrainian musicology]. Kyiv : Muz. Ukrayina. 24, 104–117 [in Ukrainian].
5. Holopov, Yu. N. (2nd ed.). (2005). Garmoniya. Prakticheskiy kurs : Uchebnik dlya spetsialnyih kursov konservatoriy (muzyikovedcheskoe i kompozitorskoe otdeleniya) : v 2-h ch [Harmony. Practical course: textbook for special courses of conservatories (musicology and composer department) : in 2 parts]. Moscow : Kompozitor, 2005. Ch. 1 : Garmoniya epohi barokko. Garmoniya epohi venskih klassikov. Garmoniya epohi romantizma [Part 1 : Harmony of the Baroque period. Harmony of the era of the Viennese classics. Harmony of the Romantic era]. 472 [in Russian].
6. Holopova, V. N. (2014). Fenomen muzyiki [Phenomenon of music]. Moscow : Direct-Media. 384 [in Russian].
7. Holopova, V. N. (2nd ed.). (2001). Formy muzyikalnyih proizvedeniy : Uchebnoe posobie [Forms of musical compositions : textbook]. Sankt-Petersburg. 496 [in Russian].
8. Shaymuhametova, L. N. (1999). Migriruyuschaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzyikalnoy temy : monografiya [Migrating intonational formula and semantic context of a musical theme : monograph]. Moscow : Gosudarstvenniy institut iskusstvoznaniya [State Institute of Art Studies]. 308 [in Russian].
9. Shaymuhametova, L. N. (1998). Semanticheskiy analiz muzyikalnoy temy : uchebnoe posobie dlya vuzov iskusstva i kulturyi [Semantic analysis of a musical theme: textbook for high schools of art and culture]. Moscow : RAM im. Gnesinyih. 265 [in Russian].
10. Bass, R., Savage, H. & Grimm, P. (2013). Harmonic Text-Painting in Franz Liszt's Lieder. Gamut. 6/1, 1–44. Available at : <http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=gamut>. (last access : 11.09.2017) [in English].



УДК 78.071.1(477):784.67
ORCID 0000-0002-6692-5220

Бучок Ліанна

КВНЗ «Ужгородський коледж культури і мистецтв»

«ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ» В. ТЕЛИЧКА ЯК ЗРАЗОК СУЧАСНОГО ІНТОНАЦІЙНОГО ОБРАЗУ СВІТУ

Бучок Л. «Дитячий альбом» В.Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу. Предметом вивчення обрано особливості музичної лексики та звукових ідей п'єс циклу, що завдяки характеристичній природі стилістичних значень музичного тексту продукують асоціативно багатоманітний та інтенціонально напружений інтонаційний образ світу.

Обраний для дослідження музичний твір розглянуто у кількох контекстах – соціокультурному, мистецтвознавчому, педагогічному. Їх сукупність дала можливість розкрити культурно-освітній потенціал «Дитячого альбому» В. Теличка як представника нової генерації закарпатської композиторської школи та репрезентувати його твір в історичній ретроспективі цієї школи. Адже її розвиток відбувався передусім засобом опанування концептуально оснащеними композиційними формами, на тлі яких фортепіанна музика для дітей фактично ніколи не складала собою предмет спеціального дослідження. Водночас, поява музичного альбому для дітей виявилася знаковим явищем: це не лише новий для досвіду закарпатських композиторів тип жанрової форми, але також показовий в усіх відношеннях творчий проект, що об'єднав собою існуючі дотепер здобутки.

Ключові слова: жанр дитячого музичного альбому, фортепіанна музика для дітей.

Бучок Л. «Детский альбом» В.Теличко как образец современного интонационного образа мира. Предметом изучения избраны особенности музыкальной лексики и звуковых идей пьес цикла, которые благодаря характеристической природе стилистических значений музыкального текста продуцируют ассоциативно многообразный и интенционально напряжённый интонационный образ мира.

Избранное для исследования музыкальное произведение рассмотрено в социокультурном, искусствоведческом, педагогическом аспектах. Их совокупность дала возможность раскрыть культурно-образовательный

потенціал «Детского альбома» В. Теличка как представителя новой генерации закарпатской композиторской школы и репрезентировать его произведение в исторической ретроспективе. Её развитие шло путем усвоения концептуально оснащённых композиционных форм, на фоне которых фортепианная музыка для детей фактически никогда не составляла собой предмет специального исследования. Появление музыкального альбома для детей оказалось знаковым явлением: это не только новый для опыта закарпатский композиторов тип жанровой формы, но также показательный во всех отношениях творческий проект, объединивший существующие донныне достижения.

Ключевые слова: жанр детского музыкального альбома, фортепианная музыка для детей.

Buchok Lianna V. Telychko's "Children's Album" as an example of the modern tonal image of the world: peculiarities of the musical vocabulary and melodic ideas.

Background. The beginning of the development of musical art in Transcarpathia dates back to the end of the nineteenth century and lasts during the first third of the twentieth century. First of all, it was an interest in the genre of choral music (a synthetic genre based on the merging of the Word and Music), which fully corresponded to the enlightened spirit of life of the Transcarpathians under the political conditions of that time. And only in the second half of the twentieth century intensive blossoming of the varieties of instrumental (kind of «pure») music with its conceptually most complex types of creative thinking and adaptation to the methods of style transformation takes place. The piano music, one of the most abstract forms of the creative process, has revealed its peculiarities in this process. However, the researchers virtually never paid attention to piano pieces for children, which are naturally inferior by their practically necessary and didactically appropriate visual simplicity of musical vocabulary to the works of the so-called large genre. In addition, historically, the creative work of Transcarpathian composers has been considered only as a product of a purely regional significance. Therefore, it is important that the piano works of Transcarpathian composers for children should also be considered in the context of such integrity as the Intentional period of the music history, which has been defined as non-classical and at the same time permeated with the idea of global cultural synthesis

Objectives. The essence of the tasks and the purpose is to present the "Child Album" by V. Telychko (the first in Transcarpathia sample of the genre of children's musical album, 2016) as an example of the creation of the modern intonational image of the world - in its associative diversity and intentionality.

Methods. A selection of research methods, namely, analytical (analysis and synthesis, induction and deduction, systematization, classification and generalization), comparative, systemic, phenomenological, functional, has been used in view of the holistic approach – in the spirit of spiritual development of the world. In this regard, the interpretive potential of the concepts of the intonational model and the modal nature of musical themes as types of thinking by sound images is considered methodologically appropriate: both purposefully focus attention of the recipient on the sound «body» and the intonational "soul" of the musical matter in the integrity of the creative idea of the work, and also is didactically productive in terms of comprehension of the architectonics of the world of music as a world of musical ideas.

Results. V. Telichko's "Children's Album" is a cyclic structure of the linear/plot type, where step-by-step compositional and dramaturgical organization of the whole ensures the principle of successive naming of new, but equal in figurative semantic content pieces. At the same time, it will be superfluous to reflect on the fact that the structure of cycles such as "album" is rarely evaluated as such that it is actually "filled in" (for example, with memorable photos or pictures), and only since then its "white" (from alba) of the blank/empty sheets is filled in with the semantics and the logic of placement of fixed events, phenomena, impressions, etc in a certain order. Against the background of such reflection the memory recalls such "albums" of romantics: all of them are based on the logic of the course of a day lived by a child (for example, P. I. Tchaikovsky). V. Telichko's principle of collecting pieces "into the album" has such a life-justifiable logic – the gradual flow of events of the day, embodied in a child's only perception of the world and itself. The semantic code of the composer's plan is referenced in his dedication: "I devote my love to grandchildren Angelina and Anna" - expressing love for grandchildren, admiring their fantasy and energy, caring for the formation of their worldview on a certain system of values (family, native land, diversity of traditions of the countries of the world, historical memory): the pieces "Morning", "My Mother", "Our Grandmother" represent an idea of an ingenuous and happy feeling of a child in the family; "Anna's Teddy-Bear", "Angelina's Hobbyhorse" and "Angelina's Waltz" represent a lively imagination of children, each of them having a favorite game "theme"; the plays "About Transcarpathia", "Kolomyika", "Tropotyanka", "Long road" and "It's raining" are outlined by the situation of instructive stories of grandfather about the regionally formed traditions of the Transcarpathians, their spirit and uneasy destiny; while the pieces "On Scotland", "On Slovakia" and "On Japan" outline the interests of somewhat different cognitive significance - the intention to comprehend a certain national "otherness", which has its own color of its culture; in the end, "A Lullaby for Anna" creates, so to say, a backlash against the grand finale-prologue, consisting of the pieces "On

Austria" (the cultural center of the European musical classicism) and "On Romania" (regionally closest to Transcarpathia country). Another signifying circumstance of the idea and plan of the cycle refers to the types of performances and personification of images, both as members of the family circle and as a certain social unity: in addition to the versions of solo performance, in a considerable number of plays there is ensemble performance in four and six hands; at the same time, each of the parts is composed as a certain texture layer, which in aggregate (duo, terzetto) gives the effect of an "orchestral" score. However, the most important thing is that for the instrumentalist performer, and for the listener or analyst (who is also a "listener"), the "Children's Album" by V. Telichko is a test of the ability to perceive musical vocabulary in the form of a certain sound form/idea with which it is necessary to have a relationship according to the algorithm of personal identification. On the one hand, in the musical text there is an opportunity to recognize the classical models of musical vocabulary (cantilena, recitation, motility, general forms of motion, signaling, sound illustration); and on the other - due to the constructive interference of the classical techniques of the creation of musical matter (emancipated dissonance, the non-systemic character of the tonality, etc.) the meanings are accumulated. Another important component of the composer's plan is to introduce a purely methodical (level of methodical reception) task of developing the technology of the game on the piano into the original sound form/idea, which first of all requires a skillful usage of all the fingers.

Conclusions. As a research material the "Children's Album" by a contemporary composer from Transcarpathia, V. Telichko provides several important and mutually perceptible scientific tasks directly related to musicology and pedagogical practice: testing of the theoretically updated analytical apparatus for tracking the intonational field of music and its thoughts and comprehension of the didactically expedient implementation of its results in the educational sphere; in particular, in terms of the prospective guideline for the development of musicality (a high measure of the ability to self-identification with the musical image) and the piano skills of a child musician.

Keywords: the genre of children musical album, piano music for children.

Постановка проблеми. Започаткування практики музичного компонування на Закарпатті припадає на ХІХ ст. і триває упродовж першої третини ХХ ст. Передовсім це був інтерес до жанрової сфери хорової музики (синтетичний жанровий рід – заснований на злитті слова й музики), що уповні відповідало «будительському» та «просвітницькому» духові життя закарпатців у тогочасних політичних

умовах (І. Попова) [3, с. 32]. Щоправда це був рівень, що його зазвичай називають аматорським. І лише услід за тим (у другій половині ХХ ст.) відбувається активне опанування різновидами інструментальної (рід «чистої») музики, у сфері якої інтенсивно набувалася професіоналізація музичної творчості. Передусім це було завдання на адаптування принципів симфонізму – концептуально найскладнішого (філософського) типу творчого мислення. Але поряд з цим це була також апробація новітніх (авангардних) технологій компонування музичної матерії та жанрових метаморфоз і стильових трансформацій.

Свої специфічні особливості виявляє у цих орієнтуваннях фортепіанна музика – одна із найбільш абстрактних форм творчого процесу. Тим самим фортепіанна творчість композиторів Закарпаття другої половини ХХ ст. викликала небувало широкий інтерес дослідників, враховуючи не тільки наукові статті (Т. Росул, Х. Волонтир, В. Мухіна) чи й навіть дисертації (Л. Микулинець), але й студентські (Л. Мокану) та магістерські роботи (Е. Добровольська). Втім поза увагою залишалися фортепіанні твори для дітей («наймолодших музик», вислів В. Барвінського), педагогічний репертуар яких, як відомо, складається згідно з певними дидактичними принципами, у тому числі – ознайомлення із музикою рідного краю та новітніми тенденціями розвитку музичного мислення.

Аналіз останніх публікацій. Дослідження фортепіанних творів для дітей зазвичай вважається не настільки, так би мовити, актуальним. Звісна річ, своєю так практично необхідною та дидактично доцільною наочною простотою музичної лексики вони поступаються, наприклад, перед творами так званого крупного жанру. Поміж тим є і винятки: наприклад, нещодавно дослідженням програмного типу п'ес українських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ століть для дітей займалася О. Фрайт (нині – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка). Щоправда, фортепіанні композиції закарпатських композиторів для дітей ще не встигли набути широкого поширення не тільки у науковому, але також у педагогічному обігу: надто довгий час вони існували у рукописному вигляді і тому фактично ніколи не

попадали до поля зору дослідників¹. Разом з тим сьогодні та притаманна йому парадигма синергетичної наукової картини світу зумовлюють такий науковий підхід, аби композиторська творчість закарпатських композиторів для дітей розглядалася не лише як «продукт» суто регіонального значення, але також у контексті такої цілості, як «інтенціональний період історії музики», що, з одного боку, означений як нонкласичний/акласичний, і пронизаний ідеєю глобального культурного синтезу – з іншого.

Отже, вибір методів дослідження, а саме – аналітичні (аналіз і синтез, індукція та дедукція, систематизація, класифікація й узагальнення), порівняльний, системний, феноменологічний, функціональний, – сформовано з огляду на холістичний (цілісний) підхід – у душі духовного освоєння світу. У цьому плані найбільш відповідним інструментом є інтерпретаційний потенціал понять «інтонаційної моделі» (В. Москаленко [1, сс. 49-52]) та «модальної природи музичного тематизму як видів “мислення у звукових образах”» (за М. Ярком [7]): обидва цілеспрямовано фокусують увагу реципієнта на звукове «тіло» й інтонаційну «душу» музичної матерії у цілості творчої ідеї твору, а також є дидактично продуктивними щодо досягнення архітектоніки світу музики як «світу музичних ідей» (визначення М. Ярком [6]). Слід сподіватися, що заявлені параметри дослідження «Дитячого альбому» В. Теличка (Закарпатська організація національної спілки композиторів України), який укладено як такий, що є призначеним для репертуарного забезпечення шкіл естетичного виховання, сприятимуть не стільки урізноманітненню пресловутого прийому-техніки «емоційного зараження» (за Д. Кабалецьким), скільки перенесенню смислового акценту з диференційованих значень «емоційного зараження» на алгоритми *інтегрованого формування рефлексивної діяльності інтелекту*, за сучасними педагогічними визначеннями змісту освіти [8].

1. Нотні тексти творів закарпатських композиторів п. пол. ХХ ст. були опубліковані нещодавно – у 2017 р. вигляді антології «Музика Срібної Землі». До неї, зокрема, увійшли такі твори для дітей: «Пастораль», «Маленька фантазія», «Пісня» Зигмунда Ленделя; «Скерцо», «Фуга» Дезидерія Задора; «Мініатюра», «Прелюд», «Танок Мікі» Емілія Кобулея; «Спогад», «Дзвони», «Фантастичний етюд» Володимира Волонтира; «Моїй матері» В. Теличка [2].

Мета статті – представити «Дитячий альбом» В. Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу у його асоціативній багатоманітності та інтенціональності, що його продукують особливості музичної лексики та звукових ідей циклу. Зокрема, провідним пізнавальним та тлумачним водночас алгоритмом дослідження обрано аналітичну практику декодування реального музичного тексту з огляду на його звукові форми/ідеї, які конструюється засобом певного характеристично виразного стилістичного прийому.

Виклад основного матеріалу. «Дитячий альбом» В. Теличка (перший на Закарпатті зразок жанру дитячого музичного альбому, 2016) можна вважати циклічною структурою лінійного/сюжетного типу – коли крок за кроком композиційно-драматургічну організованість цілого забезпечує принцип послідовного нанизування щоразу нових, але рівнозначних за образно-сисловою місткістю п'єс. Проте подібна структура циклів типу «альбом» рідко коли оцінюється саме як така, що її, власне, «заповнюють» (наприклад, пам'ятними світлинами чи малюнками) і лише відтоді він від свого «білого» (від *alba*) змісту чистих/порожніх аркушів носія виповнюється семантикою та логікою розміщення певним чином фіксованих подій, явищ, вражень. Звісна річ, на тлі такої рефлексії з пам'яті виринають подібні «альбоми» класиків: усі вони укладені за логікою проживання дитиною перебігу дня. Наприклад, у П. Чайковського – від ранкової молитви, прогулянки, спілкування із найближчими (мамою, улюбленою іграшкою тощо), розваг – до вечірньої казки та знову молитви.

У В. Теличка принцип складання п'єс «в альбом» має таку ж життєво виправдану логіку – фазового перебігу епізодів дня і, що вельми важливо, втілюється у властивому лише дитині світовідчутті та сприйманні себе. Однак перед тим, аби продовжити аналітичне спостереження щодо безпосередньо тематизму альбому, вельми важливим буде посилання на його посвяту: «Моїм любим онучкам Ангеліні та Анні присвячую» [5, с. 2]. Це посилання варто сприйняти як своєрідний семантичний код задуму композитора – вираження любові до онуків, замилювання їхньою фантазією та енергією, опікою щодо формування їхнього світобачення за певною системою цінностей (родина, рідний край, розмаїтті традиції країн світу, історична пам'ять).

Так, п'єси «Ранок», «Мама моя», «Наша бабуся» (№ 1-3) складають собою уявлення про безпосереднє й щасливе відчуття дитиною себе у колі родини. П'єси «Ведмедик Анни», «Коник Ангеліни», «Вальс Ангеліни» (№ 4-6) – епізоди жвавої уяви кожної дитини: зокрема, у кожній з яких є улюблена «тема» гри. П'єсами «Про Закарпаття», «Коломийки», «Тропотянка», «Довгий шлях», «Паде дощ» (№ 7-11) окреслено ситуації повчальних оповідань з боку, скажімо, дідуся про регіонально сформовані традиції життя закарпатців, їхній дух та непросту долю. Услід за тим п'єсами «Про Шотландію», «Про Словаччину», «Про Японію» (№ 12-14) окреслено інтереси дещо іншого пізнавального значення – в намірі досягнути певне національно «інше» через колорит власної культури. Врешті-решт, «Колискова Анни» (№ 15) творить своєрідний «люфтпаузу» перед фіналом-прологом – «Про Австрію» як історично визнаний центр культурного життя в Європі та «Про Румунію» як найближчу сусідню до Закарпаття державу (№ 16, 17).

Варто відзначити ще одну вельми знакову обставину, яка стосується вже типів виконавського амплуа та персоналізації образів – як учасників родинного кола, так і певного суспільного цілого. Окрім версій сольного виконання, у чималій кількості п'єс передбачено ансамблеве музикування у чотири та шість рук; при цьому кожна з партій виписана як певний фактурний пласт, що у сукупності (дует, терцет) дає ефект «оркестрової» партитури. У цілому ж і для виконавця-інструменталіста, і для слухача чи аналітика (він також є «слухачем») «Дитячий альбом» В. Теличка – це випробування на вміння сприймати музичну лексику під виглядом певної звукової (сонорної) форми/ідеї, з якою належить мати стосунок за алгоритмом особистісної самоідентифікації. З одного боку, у музичному тексті є можливість розпізнавати класичні моделі музичних лексем (кантиленність, декламаційність, моторика, загальні форми руху, сигнальність, звукова ілюстрація); з іншого – через конструктивне втручання до них аklasичних прийомів творення музичної матерії (емансипований дисонанс, асистемність ладу) виникає ситуація накопичення смислів. Наприклад, тематизм п'єси «Ранок» є цілковито опертим на сонористичні прийоми: і щільний, і розмитий водночас в обрисах кластер (три звуки розташовані на відстанях секунди), що

як гроно просувається хроматичною шкалою із зміною тонових співвідношень у нижньому рівні фактури і при цьому абсолютно не зважає розгортатися понад ним чітко мажорній поспівковій кантилені, разом творять звуковий образ ранку, його відчуття опісля сну дитини.

Більш детально ці відчуття конкретизуються у такий спосіб: спершу – це вчування у кластерний комплекс (партія лівої руки) «білоклавішної діатоніки» (c+d+e), що сонорно становить доволі «м'яку» на слухове сприйняття барву-пляму мажорного колориту (C-dur); опісля понад ним (партія правої руки) розгортається також мажорна «барва» – поспівка закличної інтонації (із кроками на висхідну терцію та квінту), але вона має автономний тональний центр (A-dur). Відтак, масштабно-синтаксична структура 2+2+4+4 (із невеликими зміщеннями щодо метричного акценту на основі варіантного перевикладу поспівки) має своєрідним фоном довільні пересування кластерних комплексів – із зміщенням на півтон (des+es+f, d+e+fis). Цей фонічний контраст якнайкраще «вимальовує» відчуття, коли відступає сон й нічний морок («блукання» кластерів), але сподівані обриси прийдешнього дня є яскравими й оптимістичними (ямбічна структура поспівки варіантно перефразовується у хореїчну і має фоном новий звуковий склад кластеру, що ще більшою мірою віддаляється від білоклавішної діатоніки (h+cis+dis). Опісля за тим, неначе з марень сну, виринають підсвідомі страхи: їх виражено перехрещенням рук із перенесенням поспівки до басового регістру у ще більш віддаленій ладотональності (gis-moll), але – на тлі тих самих «примарних» та «прозорих» водночас кластерів. Урешті-решт, усі ці «блукання» начебто здобувають перспективу «пошуку» звуковисотної опори, але й вона виявляється оманливою: озвучена квінта з основним тоном f (партія лівої руки) у єднанні з A-dur поспівки (партія правої руки) творить конфліктне протистояння на рівні «роздвоєного» квінтового тону. Проте, оскільки у ладо-тональному просторі партії лівої руки ще зберігається слід C-dur, ця квінта (f-c¹) функціонально в'яжеться із малим мажорним септакордом його ж таки V шабля. Проте функціонального розв'язання до тоніки немає: знову ж таки включається тактика «роздвоєння» тону (b – h), що її «провокує» автономізація партій правої (поспівки) та лівої (фоніві співзвуччя) рук,

що врешті-решт призводить до напластування (кінцеві п'ять тактів) у колоритних співзвуччях – великому мажорному септакорді з основним тоном d, долученому до нього тону нони та накладанні на них осяйного *fis-dur*'ного терцквінтакordu. В усьому цьому вбачається невимушеність та бадьористо-ініціативна завзятість дитячої ментальності, що не знає перешкод до фантазування.

Ще одна важлива складова задуму композитора – вкласти в оригінальну звукову форму/ідею суто методичне (рівня методичного прийому) завдання щодо розвитку техніки гри на фортепіано, що передусім потребує вправного володіння усіма пальцями кисті. Наприклад, інтонаційну модель п'єси «Ведмедик Анни» складено в образі вайлуватої моторики (від *motor* – рух) – артикуляції обтяженої ходи (помірна й стримана маршовість у розгойдуваннях квінти й кварта, що виконуються різними аплікатурними парами (за методикою М. Лонг) й танцю «дуже-дуже грізної» (низький регістр – від *Des* до *as*) та водночас потішної особи. Подібні аплікатурні завдання мають на увазі також і в атональній, з емансипованими дисонансами п'єси «Коник Ангеліни»: це, власне, вільне музикування обох рук із характеристично модерною перебільшеною артикуляцією.

З-поміж інших дидактичних завдань можна зауважити, наприклад, завдання на опанування моделлю підголоскового голосоведіння, де криються ознаки гомофонно-гармонічної логіки просування голосів вертикального комплексу фонічного складу; наприклад, у п'єсі «Моя мама», де обриси фактури формують оспівування та переміщення акордових тонів. Водночас, саме у цій п'єсі налаштовано й інший семантичний зв'язок із функціональною логікою гармонічних співвідношень: п'єса завершується у спосіб відкритого каденційного звороту (із зупинкою на домінантовій гармонії), що неначе символізує собою у перспективу спрямоване запитання – «а що у житті буде далі, мамо?». Варто звернути увагу на спосіб артикуляції тематичних проведень у п'єсі «Наша бабуся»: це – асинхронне співвідношення музичних лексем декламаційного інтонування, розподілених поміж партіями правої та лівої руки (виконавський акцент – на техніці фразування), і які слід розуміти як дидактично налаштовану установку на первинний досвід з проінтонування контрапунктичної сукупності ліній.

Дещо іншого роду завдання містить у собі п'єса «Вальс Ангеліни»:

це –ігрова алузія на жанр вальсу, оскільки у його метро-ритмічну формулу вкладено синкоповані ритмічні фігури та наближені до «високої» (балетної) хореографії унаочнення швидкої ходи на пуантах (тріольний рух у партії правої руки наприкінці серединного розділу) й «скоки» (початок третього розділу форми). Крім того, ладотональний план п'єси містить вельми яскравий для сприйняття «відкритий» еліпс на основі зменшеного септакорду шостого щабля основної тональності (B-dur) та його переосмислення у ввідний септакорд VII щабля гармонічного G-dur, який після нетривалого перебування у ролі тональної опори серединного розділу через включення гармонічного ладу та позаладових альтерацій «викликає» повернення основної тональності її малим мажорним септакордом V-го щабля.

Особливої уваги заслуговують також п'єси, які семантично пов'язані із звуковими образами закарпатської народної культури. Так, у п'єсі «Про Закарпаття» унаочнено синкоповані танцювальні ритми та варіантні способи перетворення інструментальних награвань, що їх автор скрупульозно артикулює штрихом *legato*.

У п'єсі «Коломийка» відтворено рухово-характерну ударність поміж-дольової синкопи, яку в експозиційній фазі форми «забарвлено» у звучання лідійського ладу, в «іктовій» зоні на межі із серединним розділом переведено до опори у тональність другого щабля (e-moll), а в заключному розділі – до «гуцульського» ладу (дорійський лад із IV підвищеним щаблем). Крім того, композитор оснащує фактуру ефектними піаністичними прийомами в манері стилізації гри на цимбалах – як от, форшлагги та «каскад» октавних репетицій.

Не менш ефектною є п'єса «Тропонтянка»: композитор упроваджує прийом «гри акцентами» та особливого типу форшлагів, які передбачають «попереднє» репетиційне звучання основного звука (у цьому – аплікатурна складність піаністичного прийому). «Научає» композитор і маневреності ладотональних переключень (G-C-G), коли залучаються позаладові альтерації (підвищені II та IV щаблів G-dur), їх дезальтерація при поверненні основної тональності та оточення основних щаблів ладу хроматичними ввідними звуками. Перебіг картин рідного краю довершує п'єса «Довгий шлях», досить складна для опанування семантики медитативного типу. Її забезпечено поєднанням монотонно витриманих фігурацій (остинато) із грою

«ударних» акцентів на слабкому часі другої метричної долі й на останній долі такту (партія лівої руки), що в моделі лексеми загальної форми руху становлять собою фоновий пласт до розспіваних мовленнєвих фраз (партія правої руки). Контраст семантичних функцій рівнів фактури – «ключ» до розуміння концепції п'єси, зокрема, з огляду на часту мінливість метру (4/6/5/6 /5 /4/3/4), що її «задає» оповідно-декламаційний тип інтонування.

Неоднозначно «простим» є також ладо-тональне середовище цієї п'єси: спочатку її основним тоном є «*d*» мінорного нахилу, але із варіантністю четвертого щабля ладу – у версії підвищеного та натурального; опісля – у версії фрігійського ладу із тонікою «*d*» та повернення до «білоклавішної» дорійської діатоніки із тією ж тонікою. У цей момент фігурації переходять до партії правої руки, в той час як партії лівої руки доручено оповідні на тон-інтонацію рецитації: ця зміна регістрових положень тематичного матеріалу супроводжується також зміною ладо-тональних відтінків, де переважає натуральний мінор. Відтак, своєрідну коду складають «позаладові» (квінтового співвідношення) фігурації, опісля яких партія правої руки транслює все ті ж монотонні фігурації, а в партії лівої руки – «зворотні» ремінісценції із першого розділу (ситуація «запитання – відповідь»).

Неймовірно колоритним та піаністично вишуканим є тематизм п'єси «Паде дощ»: це ігрова стихія віртуозної гри у найрізноманітніших штрихових артикуляціях та фактурних варіантах, що в лексичній моделі звукового наслідування «ілюструють» емоційно забарвлене сприймання перебігу природного явища – від краплистого до рясного дощу, зливи з громом та останньої краплинки. Опісля «етюдної» п'єси подано модель гомофонно-гармонічного типу тематизму – із увиразненням кантиленної лексеми і так званого «супроводу» до неї, проте – з ефектом звуконаслідування волинки: п'єса «Про Шотландію» відкриває простір музичної лексики народів світу – «Про Словаччину», «Про Японію», «Про Австрію», «Про Румунію»; причому їх композитор komponує для ансамблевої гри як діалогу, що в майбутньому матиме сенс «діалогу культур».

Висновки. «Альбом» для дітей В. Теличка трактований композитором як такий жанр музичної творчості, що покликаний забезпечувати принаймні дві надважливі якості – формування

«музикальності» та піаністичної вправності дитини-музиканта: щодо першого – закладено інтонаційно сприятливі умови для розвитку здатності до максимальної міри самоідентифікації з музичним образом; щодо другого – забезпечено зворотній зв'язок із першим, коли пропонувані принципи творення інтонаційного рельєфу музичного тематизму засобом моделювання звукової форми/ідеї безпосередньо пов'язані із конкретним методичним завданням.

Перспектива подальшої розробки теми. Як матеріал дослідження «Дитячий альбом» В. Теличка надає змогу охопити одразу кілька важливих і, головне, взаємопроникних наукових завдань, що безпосередньо стосуються музикознавчої та педагогічної практики: апробацію теоретично оновленого аналітичного апарату вистежування інтонаційного поля музики та його мислеформ, що є дидактично продуктивними в плані осягнення архітектоніки «Світу музики» як світу музичних ідей; та методологічну відповідність підходу в дусі «філософії цілісності» – у намірі духовного освоєння світу, що у педагогічному вимірі є запорукою формування духовного відношення до світу, до себе й інших, а також алгоритм формування рефлексивної діяльності інтелекту, бо «знищення духовності – це руйнація державності» (Є. Станкович [4, с. 51]).

Література

1. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» [Текст]. Українське музикознавство : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
2. Музика Срібної Землі: твори для дітей та юнацтва / упорядкування та передмова : Віктор Теличко [Ноти]. Том 1. Ужгород : Всеукраїнське державне видавництво «Карпати», 2017. 184 с.
3. Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогодні [Текст]. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. статей. Вип. 3. Ужгород : Всеукраїнське державне вид-во «Карпати», 2016. С. 31–41.
4. Станкович Є. Про музику, творчість та реалії сьогодення. Розкрити душу у звуках. Діалог: частина II: «Знищення духовності – це руйнація державності» [Текст]. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Вип. 1. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 44–51.
5. Теличко В. «Дитячий альбом» для шкіл естетичного виховання [Ноти].

- Ужгород : Всеукраїнське державне видавництво «Карпати», 2016. 48 с.
6. Ярмо М. Архітектоніка світу музики як «світу музичних ідей» [Текст]. Епістемологія світу музики. В 2-х томах. – Том 1: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 110–286.
7. Ярмо М. Інтерпретаційний потенціал понять «інтонаційна модель» та модальна природа музичного тематизму як видів «мислення у звукових образах» [Текст]. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки : монографія. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. С. 35–46.
8. Ярмо М. Методичні принципи опанування музичним текстом як «текстом культури» [Текст]. Ярмо М. Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2012. С. 102–60.

References

1. Moskalenko V. (1998). Do vyznachennja ponjattja «muzychne myslennja» [Defining the notion of musical thinking]. *Ukrainjsjke muzykoznavstvo*. Vyp. 28, 48–53.
2. *Muzyka Sribnoji Zemli: tvory dlja ditej ta junactva*. Tom 1 (2017). [The Music of the Silver Land: works for children and youth. Volume 1]. Uzhgorod: National State Publishing House "Karpaty", 184 s.
3. Popova I. *Muzychna kuljtura Zakarpattja u mynulomu ta sjhodenni* (2016). [Transcarpathian Music Culture in the Past and Present]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation. Issue 3. Uzhgorod: National State Publishing House "Karpaty", 31–41.
4. Stankovyč Je. (2005). Pro muzyku, tvorchistj ta realiji sjhodennja. Rozkryty duschu u zvukach. Dialog: chastuna II: «Znysjčennja duhovnosti – ce rujnacija derzhavnosti» [About music, creativity and realities of the present. Open the soul in the sounds. Dialogue: Part II: "The Destruction of Spirituality is the Destruction of Statehood"]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation. Issue 1. Uzhhorod: National State Multi-profile Publishing House "Karpaty", 44–51.
5. Telychko V. (2016). «Dytjachyj aljbom» dlja schkil estetychnogo vyhovannja ["Children's Album" for schools of aesthetic education]. Uzhhorod: «Karpaty», 48 s.
6. Jarko M. (2010). Architektonika svitu muzyky jak «svitu muzychnyh idej» [Architecture of the world of music as "the world of musical ideas"]. Epistemology

of the world of music. In 2 volumes. - Volume 1: Methodological reflections and algorithms of postmodern musical consciousness: architectonic world of music. Drohobych: Editorial-publishing department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 110–286.

7. Jarko M. (2013). Interpretacijnyj potencial ponjatj «intonacijna modelj» ta modaljna pryroda muzychnogo tematyizmu jak vydiv «myslennja u zvukovyh obrazach» [The interpretational potential of the concepts of "intonational model" and the modal nature of musical themes as types of "thinking in sound images"]. Instrumental work by Vasyl Barvinsky in the hermeneutic field of contemporary musicological thought. Drohobych: Editorial-publishing department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 35–46.

8. Jarko M. (2012). Metodychni pryncypy opanyvannja muzychnum tekstom jak «tekstom kuljтуры» [Methodological principles of mastering a musical text as "a text of culture"]. Modern comprehensive musical education : Drohobych: Editorial-publishing department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 102–160.

УДК: 783.071.1(477) (092) Юнек О.(045)
ORCID 0000-0002-3714-9373

Ангеловська С. Д.

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України*

САМОБУТНІСТЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ ТВОРЧОСТІ: НА ПРИКЛАДІ ПІСНЕСПІВІВ ВСЕНОЩНОЇ ОЛЕНИ ЮНЕК

Ангеловська С. Самобутність сучасної української церковної творчості: на прикладі піснеспівів «Всенощної» Олени Юнек. Творчість сучасної харківської композиторки Олени Юнек є цікавим прикладом як богослужбового, так і секуляризованого, концертного церковного репертуару. У її доробку переважна більшість творів – духовного змісту, зокрема цикли «Літургія» і «Всеношне бдіння». У статті відображено досвід жанрово-стилістичного аналізу «Всенощного бдіння» (2007–2015) в аспекті виявлення взаємодії східнослов'янської традиції православного співу та індивідуального композиторського стилю. Самобутність музичної мови О. Юнек розкривається в низці прийомів, задіяних композиторкою та виявлених у процесі аналізу «Всенощної» (особлива аккордика, мелодизація хорових партій за допомогою прохідного та допоміжного руху; розспівування в одному з голосів, яке утворює виразну мелодичну ячейку). Першорядна роль відводиться гармонії, де виявляються окремі елементи стилів східнослов'янського співу (плагальність, застосування медіальних акордів), західноєвропейської класичної гармонії (акорди основних функцій у типових сполученнях) і сучасної музичної мови (дисонуючі співзвуччя, акорди нетерцієвої структури).

Ключові слова: Всенощна, церковний композитор, творчість Олени Юнек, індивідуальний стиль, піснеспів, церковно-співацька традиція.

Ангеловская С. Самобытность современного украинского церковного творчества: на примере песнопений «Всенощного бдения» Елены Юнек. Творчество современного харьковского композитора Елены Юнек является интересным примером как богослужбного, так и секуляризованного, концертного церковного репертуара. Большинство ее сочинений духовного содержания, в частности, есть циклы «Литургия» и «Всенощное бдение». В

статье отражен опыт жанрово-стилистического анализа «Всенощного бдения» (2007–2015) в аспекте выявления взаимодействия восточнославянской традиции православного пения и индивидуального композиторского стиля. Самобытность музыкального языка Е. Юнек раскрывается в ряде приемов, задействованных композитором и выявленных в ходе анализа «Всенощной» (особенная аккордика, мелодизация хоровых партий с помощью проходящего и вспомогательного движния; распевание в одном с голосов, образующее выразительную мелодическую ячейку.). Первоочередная роль отводится гармонии, где определяются отдельные элементы стилей восточнославянского пения (плагальность, применение медиальных аккордов), западноевропейской классической гармонии (аккорды основных функций в типичных соединениях) и современного музыкального языка (диссонирующие созвучия, аккорды нетерцової структуры).

Ключевые слова: Всенощное бдение, церковный композитор, творчество Елены Юнек, индивидуальный стиль, песнопение, церковно-певческая традиция.

Angelovskaya S. The originality of the modern Ukrainian church oeuvre: on an example of the chants «All-night Vigil» Olena Yunek. Formulation of the problem.

The revival of spiritual culture on the verge of centuries, interest and respect for the traditions and ceremonies of the Orthodox Church, the rapid spread among the regents of the works of spiritual themes - all this led to the emergence of the style direction called nova musica sacra (by N. Gulianitskaya). Complex processes taking place in the field of contemporary composer creativity on the verge of the XX - XXI, cannot but show the affect on the church singing repertoire. Religious themes are increasingly appearing in the works of well-known Ukrainian artists (L. Dichko, E. Stankovich, M. Skoryk, V. Stepurko, G. Havrylets) and new authors of church chants - Volodymyr Feiner and Olena Yunek. Olena Yunek's creativity is an example of liturgical as a secular concert application of the church repertoire. The education of a mistress's personality took place on the basis of the Orthodox worldview. Her preferences of Ukrainian choral music from childhood were combined with participation in church-singing practice. The vast majority of works - spiritual content in the composer's work refinement of the O. Yunek.

The purpose of the article is to detect the identity of modern church music of young Ukrainian composers, whose works are becoming more popular in the choral performance of secular and spiritual collectives. The object of research – the work of Ukrainian church composers at the present stage; the subject – features of the individual composing style of O. Yunek, that been found on the material of the chants of the cycle "All-night vigil" (2007-2015). Research

methodology. The presented material is the result of the interaction of musicological approaches to composing text (genre, composition, style, functional) and liturgical-theological discourse.

Analysis of recent publications on research topic. A problem of author's reading of canonical text by Ukrainian composers at the end of the XX - XXI centuries finds a solution in the thesis of O. Tyshchenko in terms of the correlation of the rite and genre [6]. The measure of the preservation of canonical features in the works of Ukrainian and Russian composers is determined in the work of N. Sereda on the material of the cycles of the Liturgy [4]. However, the cycle of "All-night vigil" in the works of contemporary Ukrainian composers has not yet become the subject of scientific interest on the part of musicology. The author of the article considered the problem of forming an individual style on the example of the All-Nightly V. Feiner, in which the original stylistic features of the polyphony of the Renaissance and the Ukrainian choral concert were originally combined [1]; The study of the work of O. Yunek in the master's thesis was initiated.

Presenting main material. When compiling their own church compositions Olena Yunek relied on the history of such outstanding artists as O. Yunek Georgy Sviridov, Sergei Rachmaninov, Arvo Pyart, Valery Kalistratov, Oleksiy Larin, Moris Duryuflie, Lesya Dichko. «All-night Vigil» is written for mixed choir. It consists of 19 chants, each of which is a separate independent composition, which can be performed independently of others. In the sequence of chants there are no traceable patterns associated with the dramatic organization of the whole. According to the author, she did not plan to create a separate cycle at the beginning, but in the process of composer's searches, as well as through participation in the church choir at different times, a number of major chants of this cycle were created. Written at different times, the works do not have a common tonality. In general, mineral complexes predominate. The leitmotif system in the loop is absent, however, a number of composer techniques and means of expressiveness, combining works, can be traced. The article provides a holistic analysis of three chants from the cycle: Psalm 103, «O gladsome light», «From my youth». By their example, the presence of the melo-formula – singing, and constantly repeating rhythmic groups is clearly demonstrated. A detailed analysis of the harmonic sequences, the change of texture and the course of melodic lines made it possible to identify certain features of the composer's individual style and the methods of writing that he uses to create church compositions. A comparative analysis of the canonical text and its interpretation in compositions by O. Yunek is presented.

Conclusions. O. Yunek's personal style is characterized by a high level of possession of the technique of choral writing: the variety of harmonious, timbral-register and textural means while preserving the canonical liturgical text, a careful

attitude towards it. The choral style of sounding differs by the ease, the availability of perception. In her compositions, the words of the chants are completely audible - without bills, overlays; no sharp contrasts in the dynamics.

The primary role among means of expressiveness is given to harmony. It is at its level that certain elements of the Eastern Slavic singing are found (plagiarism, the use of medial chords, the linear nature of the formation of the accordion), the West European classical type of harmony (chords of the main functions in typical relations) and modern musical language (the presence of dissonant consonants, not the classical sequence in the middle construction, accordion of the nonheric structure). The role of melodies is very important. Often harmonic changes occur due to the linear motion of the melody in separate voices. Layout intonations and rhythmic figures common to compositions contribute to the integrity of the cycle and allow it to be perceived as such. In particular, it is observed in conducting the main melody frequent use of singing, gradual mirror-symmetric movement of voices, passage and auxiliary non-chord sounds. These melodic cells have the same features with the sounds of a significant singing, which confirms the composer's tendency to the ancient chants. Similar rhythmic patterns (dashed rhythm, two sixteenth and eighth, eighth and two sixteenth, fourteenth and sixteenth), osintato also contributes to the integration of the cycle. The choral texture is characterized by flexibility and richness of presentation. Often there is a chord composition with elements of singing in separate voices, as well as contrasting fragments of unison («Blessed man»), chanting (two voices) («Virgin Mary, rejoice», «Praise the Name of the Lord», «Blessed art Thou, O Lord»). Changing the invoice occurs organically and appropriately to the performance requirements, which indicates the professional approach and knowledge of the composer's choral writing. Consequently, all the inventions and means of expressiveness that were invented during the analysis show that the work of the contemporary composer of Kharkov, Olena Yunek, is an example of an original author's reading of the canon in the field of church music. Together with the embodiment of the church canon, the principles of individual thinking operate and a modern link of church-composing creativity is formed.

Key words: All-night Vigil, church composer, individual style, hymns, tradition.

Постановка проблеми. Відродження духовної культури на межі ХХ – ХХІ століть, зацікавленість і шанобливе ставлення до традицій та обрядів Православної церкви, стрімке поширення серед регентів творів хорової духовної музики, поява великої кількості нових музичних композицій і взагалі такого напрямку як нова *musica sacra*¹ потребує осмислення та вирішення низки питань, які постають з погляду

відповідності нових творів молитовному характеру богослужбового співу. Складні процеси, що відбуваються на теренах сучасної композиторської творчості, різноманіття нових композиторських течій не можуть не позначитися на церковно-співочому репертуарі. «... Різноманіття підходів і методів ставить проблему жанру та жанрової форми, тобто, з одного боку, — виявлення “диференціації творів у залежності від прийомів, котрі в них застосовано”, а з іншого — установа системи організації того чи іншого змісту своєрідними музичними засобами», зазначає Н. Гуляницька [3:298].

Релігійна тематика все частіше з’являється у творчості як відомих українських митців, так і нових авторів церковних піснеспівів. Поряд із музикою таких визначних композиторів, як Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, В. Степурко, Г. Гаврилець, все частіше можна почути твори молодих церковних композиторів, зокрема, харків’ян: Володимира Файнера² та Олени Юнек, чий композиторський стиль характеризується індивідуальністю та самобутністю.

Творчість Олени Юнек є прикладом церковного репертуару як богослужбового, так і секуляризованого, концертного застосування³. Це світська людина, але виховання її особистості відбувалося на ґрунті та художньо-естетичних установках православного віровчення, позаяк її вподобання української та російської хорової музики з дитинства поєднувалися з участю в церковно-співочій практиці і пізніше стали органічним компонентом індивідуального стилю мисткині. У композиторському доробку О. Юнек переважна більшість творів – духовного змісту (зокрема, у 2007–2015 рр. створено «Всенощну» й «Літургію»). Її композиції спочатку виконував хор харківського Свято-Покровського монастиря; дуже швидко вони поширилися далеко за межами міста⁴ та за кордоном. Нотні тексти деяких творів композиторки можна знайти на сайті [iklivos](#)⁵, а запис Всенощної у виконанні вищезгаданого хору Свято-Покровського монастиря (регент Ганна Щеглова) – на сайті [classic-online](#)⁶. Підвищена цікавість до

1. За виразом Н. Гуляницької.

2. Сучасний церковний харківський композитор (нар. 1966 р.). Відомості про В. Файнера та його цикл «Всенощна в поліфонічному стилі» (2010) розглядаються у статті авторки [1].

творів О. Юнек, які є маловивченими у сучасному музикознавстві, свідчить як про яскравість музичної мови, так і про церковний характер її музики, що обумовлює **актуальність теми** статті.

Мета статті полягає у виявленні самотності сучасної церковної музики молодих українських композиторів, твори яких набувають усе більшої популярності в хоровому виконавстві світських і духовних колективів.

Об'єкт дослідження – творчість українських церковних композиторів на сучасному етапі; предмет – риси індивідуального композиторського стилю О. Юнек, виявлені на матеріалі піснеспівів циклу «Всенощного бдіння» (2007–2015).

Методологія дослідження. Представлений матеріал є результатом взаємодії музикознавчих підходів до композиторського тексту (жанровий, композиційний, стильовий, функціональний) та літургійно-богословського дискурсу.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Проблема авторського прочитання канонічного тексту українськими композиторами кінця XX – XXI ст. знаходить вирішення в дисертації О. Тищенко з погляду співвідношення обряду та жанру [6]. Міра збереження канонічних ознак у творчості українських і російських композиторів визначається у роботі Н. Середи на матеріалі циклів

3. Олена Юнек – композиторка і диригентка, випускниця Харківського національного університету мистецтв імені І.Котляревського за фахом хорового диригування (2008 р.). Під час навчання та після закінчення університету композиторка постійно обертається в колі хорового співу – спочатку в хорі Свято-Покровського чоловічого монастиря (м. Харків), де вона знайшла перших виконавців, натхнення та підтримку; згодом у хорі ім. В. Палкіна Харківської філармонії (шість років). Вона є диригентом створеного нею камерного хору «Астрея» (м. Харків). Від 2012 до 2015 року на запрошення митрополита Дніпропетровського та Павлоградського Іринія працювала викладачем хорового класу і хорових дисциплін у Дніпропетровському Єпархіальному регентському училищі прп. Іоанна Дамаскіна та керувала зведеним хором студентів і викладачів Дніпропетровського Єпархіального регентського училища. З 2015 р. працює на кафедрі хорового диригування Самарського Державного інституту культури, керує хором «Астрея» та вокальним ансамблем «Virginis» (Взято з інтерв'ю для сайту <http://prokliros.ru/pevchie/250> (2016 р.)).

Літургії [4]. Утім, цикл «Всенощного бдіння» у творчості сучасних українських композиторів ще не ставав предметом наукового інтересу з боку музикознавства. Авторкою статті розглядалася проблема формування індивідуального стилю на прикладі Всенощної В. Файнера, у котрого оригінально поєдналися стильові риси поліфонії Ренесансу та українського хорового концерту [1]; було започатковано вивчення творчості О.Юнек у магістерській роботі [2].

Виклад основного матеріалу. З-поміж музичних уподобань і композиторських стилів, на які Олена Юнек орієнтувалася на початку творчої діяльності, – твори Георгія Свиридова, Сергія Рахманінова, Арво Пярта, Валерія Калістратова, Олексія Ларина, Моріса Дюрюфле, Лесі Дичко⁷. Слід зазначити, що в творчості кожного зі згаданих митців вокально-хорові жанри посіли одне з провідних місць. Для творів багатьох із них характерне превалювання поглибленого молитовного стану (помітне іноді навіть у світських жанрах), велика увага до слова, найтонша, достовірна передача смислу тексту та емоцій за допомогою музичних звуків. Окрім філософської глибини, творчість цих композиторів сприяла оновленню мелодики, внесла багатство гармонії та тембральне різноманіття, використовувала нові колористичні прийоми, мальовничість. Тому не дивно, що виховуючись на прекрасних зразках хорового вітчизняного й закордонного мистецтва, Олена Юнек змогла почерпнути ідеї щодо застосування різноманітних прийомів композиторського письма.

Самобутність індивідуального стилю О. Юнек яскраво виявлено в піснеспівах циклу «Всенощної». І хоча піснеспіви складені за всіма канонічними нормами, сама композиторка вважає, що такі твори повинні лунати не в храмі. В інтерв'ю авторці статті вона зазначила:

4. Так, піснеспів О. Юнек «От юності моя» виконують різні хори України й Росії; він був перекладений ієром. Леонтієм Тупкалом для чоловічого хору та увійшов до компакт-диску «Піснеспіви Всенічного бдіння. Хор Київської духовної академії під керівництвом ієром. Леонтія (Тупкало): До 400 річчя київських духовних шкіл. Запис здійснено в Трапезному храмі Києво-Печерської Лаври». 2014.

5. <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/yunek-e>

6. <http://classic-online.ru/ru/production/25107>

7. Інтерв'ю авторці статті (2016 р.)

«вважаю свою музику духовно-концертною, а не богослужбовою. Якщо говорити про богослужбову музику, то вважаю неприйнятним все, окрім стародавніх розспівів. Якщо говорити про концертну духовну музику, то вона розвивається, маючи свою долю, і дуже цікаво, що ж буде далі»⁸. За словами авторки, вона не планувала спочатку створювати окремий цикл, та в процесі композиторських пошуків, а також завдяки участі в церковному хорі в різний час було створено низку основних піснеспівів цього циклу.

«Всенощну» написано для мішаного хору, основу якого складає чотириголосся (сопрано, альт, тенор, бас), але, враховуючи поділ хорових партій (*divisi*), який трапляється в кожному піснеспіві, загальний склад стає вдвічі ширшим. У той же час, лише в деяких піснеспівах використано всі вісім голосів одночасно («Богородице, Діво», «Воскресіння Христово»), найчастіше трапляється шестиголосся.

Цикл складається із 19 піснеспівів, написаних як окремі твори. Кожен з них – це самостійна композиція, яку можна виконувати незалежно від інших. У послідовності піснеспівів не простежуються певні закономірності, пов'язані з драматургічною організацією цілого. У творах, написаних в різний час, задіяно дев'ять ладотональностей, пов'язаних між собою здебільшого першим ступенем спорідненості (на рівні окремих пар). У цілому переважають мінорні. Найчастіше трапляються *d-moll* і *g-moll*, що надають звучанню ліризму, поетичності, м'якості.

Розглянемо деякі піснеспіви обраного циклу в аспекті вияву самобутніх рис композиторського стилю.

Початковий, 103-й псалом («*Предначинательный*», *A dur*) має урочистий світлий характер з рисами гімнічності, що цілком відповідає багатолітній традиції співу⁹ (О. Юнек застосовує пунктирний ритм, повторення однакових акордів як імітацію фанфар). Композиція має строфічну форму (десять рядків псалмового тексту). Композиторка трактує даний піснеспів по-своєму, передусім, застосовуючи силабічний принцип розспіву тексту псалма, на відміну від давнього

8. <http://prokliros.ru/pevchie/250>

9. Що запроваджено, перш за все, в Єрусалимському уставі, за свідченням М. Скабаллановича [5, с. 505]

мелізматичного, що усталився в монодійних обиходних піснеспівах, частково, окремих псалмах (у 14 ст. – візантійських, у 16 – східнослов'янських) та був збережений в їх пізніших багатоголосних варіантах із Києво-Печерської Лаври. Версія вербального тексту 103-го псалма О. Юнек відрізняється від канонічної, оскільки роль приспіву (як повторюваної текстової і музичної частини) відведена композиторкою іншим словам. Порівняємо текст, скомпонований Оленою Юнек, і канонічний, де унаочнено поділ на вірші та приспиви:

Таблиця 1.

Псалом 103: поділ на вірші та приспиви (означені курсивом)

О. Юнек	Канонічний текст (рядки віршів за Псалтирем)
1. Благослови, душе моя, Господа. <i>Благословен еси, Господи.</i>	1. Благослови, душе моя, Господа. <i>Благословен еси, Господи</i> <i>(пс.118:12).</i>
Господи, Боже мой, возвеличился еси зело. –	Господи, Боже мой, возвеличился еси зело. <i>Благословен еси, Господи.</i>
6. На горах станут воды. Дивна дела Твоя, Господи.	6. На горах станут воды. <i>Дивна дела Твоя, Господи.</i>
10. <i>Посреде гор пройдут воды.</i> 11. Напаяют вся звери сельныя, ждуд онагри в жажду свою ¹⁰ .	10. Посреде гор пройдут воды. –
Дивна дела Твоя, Господи. 24. Вся премудростию сотворил еси.	<i>Дивна дела Твоя, Господи.</i> 24. Вся премудростию сотворил еси.
Слава Ти, Господи, сотворившему вся. –	Слава Ти, Господи, сотворившему вся. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь.
–	Аллилуия, аллилуия, аллилуия, слава Тебе, Боже. (Тричі)

10. Даний рядок композиторка додала для збільшення часу піснеспіву, оскільки під час нього йде кадіння храму.

Із наведеної таблиці бачимо, що деяким рядкам і приспівам відведені інші ролі. Тобто, композиторка в розумінні співвідношення віршів і приспівів цього псалма відходить від традиції: загальна кількість приспівів у псалмі О. Юнек виявляється меншою, ніж у традиційній версії (3 замість 4-х), але за вибором поетичного тексту приспівів більше, ніж передбачено каноном (3 замість 2-х повторених).

У першому рядку («Благослови, душе моя, Господа») авторкою закладено основу інтонаційного прочитання всього псалмового тексту, у якому відіграють роль два елементи: оспівування «стрижневого» висотного тону та «бурдон» – витриманий тон у тенорів. Як часто спостерігається в творчості О. Юнек, тенор починає піснеспів, лишаючись потім на тонічному органному пункті. Прості гармонічні функції (за відсутності домінанти, в акордовій послідовності $T_6 - S_{\text{гарм}} - II_7 - T_6$) в поєднанні з найменшою гучністю (*pp*) створюють світле звучання, надаючи відтінок споглядання. Це ніби запрошення янголів зазирнути людям до небесного життя через долучення до церковних Таїнств і богослужіння. Приспів «Благословен еси, Господи» (т. 6) продовжує музичний матеріал початкового музично-поетичного рядка, проте за тотожної гармонічної послідовності розташування акордів змінюється. Мелодична лінія третього рядка «Господи, Боже мой, возвеличился еси зело» (т. 10) відрізняється від попередніх особливою гнучкістю: насичена прохідними й допоміжними звуками між акордами. Важливу роль відіграють чотиризвучні мелодичні ячейки, у яких поєднано *допоміжний* (оспівування) і *прохідний* рух чи терцієвий «крок». Як стане очевидним з подальшого розгляду піснеспівів, ці ячейки, які нагадують елементи мелодичного рельєфу знаменного співу, стають *лейтінтонаціями* циклу. Вони з'являються в різних голосах, плавно й органічно перетікаючи з одної партії до іншої та створюючи безперервний рух.

Окрім того і сама гармонія часто мелодизується – зміна акордів відбувається не стільки внаслідок функціонального тяжіння, скільки за рахунок лінійного руху окремих голосів. Дев'ятий («Вся премудростию сотворил еси» т. 40) та десятий рядки («Слава Ти, Господи, сотворившему вся» т. 45) – це підготовка до кульмінації, власне кульмінація та спад. Це новий варіант музичного тексту, але інтонації оспівування та деякі гармонічні функції зберігаються.

Приклад 1. Початковий псалом 103-й (фрагмент – тт.9-16)

Гос- по-ди Бо- же мой, воз- ве- ли- чил- ся е- си зе- ло.

ди. Гос- по-ди Бо- же мой, воз- ве- ли- чил- ся е- си зе- ло.

Заклучна каденція побудована в акордовій фактурі, що додає стверджувального характеру. Прозора фактура, відсутність відхилень, і разом з тим використання мінорної субдомінанти в мажорі, розспівування складів, органний тонічний пункт, закінчення фраз в унісон додають композиції рис архаїки. Композиторка зуміла поєднати в цьому творі обмежене коло засобів виразності з мелодичними елементами древніх наспівів – чотиризвучні плавні мелодичні мотиви оспівування, їхні варіанти в обсязі квати, «оберненого групето».

У трактовці О. Юнек піснеспів «*Світе тихий*» цілком відповідає канонічному задуму: переходу від цього моменту Вечірньої до молитовного настрою [5, с. 550]. За твердженням М. Скабаллановича, він має форму трирядкової строфи, як описано в Тлумачному Типіконі [5, с. 558].

Піснеспів відкриває плавна, некваплива сольна мелодична фраза (ре мінор) у тенора «Світе тихий...» (тт. 1-7) з плавним оспівувальним рухом, що нагадує стилістику знаменного співу. Відповідають сопрано та альти, співаючи спочатку в унісон, а потім в квати й терцію, на фоні витриманого тонічного звуку в партії тенора. Рух паралельними кватрами надає звучанню архаїчний відтінок. З кінця другого такту ненадовго встановлюється акордова фактура. З п'ятого такту вона знову «розріджується»: на фоні витриманого тонічного октавного унісону у партіях сопрано, альти й тенора вперше вступає бас з гнучкою мелодією поступального висхідного напрямку. Її підхоплюють альти, і завершається перший рядок тонічною квінтою в усіх голосах,

знову ж таки підкреслюючи древній колорит піснеспіву (фонічний колорит, можливий у візантійському співі з ісоном або в знаменному багатоголоссі 17 ст.).

Приклад 2. Свете тихий. Тт. 5-6

Хри - стел
- И - п - су - се Хри - стел
Хри - стел
Свя - та - го, Бла - жен - на - го, Хри - стел

Приклад 3. Свете тихий. Тт. 16-18

пет бж - ти гла - ем пре - по доб - ны - ми.
во вся вре - ме - на, гла - ем пре - по доб - ны - ми.
Дос - то - ин е - си гла - ем пре - по доб - ны - ми.

Розпочинає третій рядок тенор на тлі витриманого ісону баса, далі мелодичну лінію підхоплює альт і завершує сопрано. Після невеликого проміжку акордової фактури лунає перший мотив першого рядка – рух по звуках оспівування («Сыне Божий» т. 20 – «Свете тихий» т. 1). Тільки цього разу його виконують в інтервал сексту сопрано і тенор, на тлі витриманої тоніки у партії альтів і басів. Ще раз підкреслює прославний характер піснеспіву завершення композиції: останнє слово з тексту піснеспіву – «славят» винесено після паузи та звучить в

однойменному мажорі. Особливий контраст в звучанні останнього акорду створює передостаннє затримання терцового тону. У той же час, завдяки такому прийому створюється ефект просвітлення, прояснення.

У піснеспіві можна відмітити превалювання кількох інтонаційних елементів (лейтінтонацій): поспівки, що ґрунтуються на оспівуванні; поступальний висхідний рух, з повторенням деяких з нот. У ритмічному плані – використання тріолей. Представлено два види фактури – мелодично-підголоскову та акордову. Часто використовуються унісони, ісони, завершення фрази в октавний унісон. Гармонічна мова різноманітна, перш за все нашаруванням одних мелодичних ліній на інших, в результаті чого на короткий проміжок часу утворюються кластери, акорди з пропущеним терцієвим звуком.

Висновки. Проаналізувавши піснеспіви «Всенощної» О. Юнек в обраному аспекті, відзначимо, що її індивідуальному стилю притаманний високий рівень володіння технікою хорового письма: розмаїття ладо-гармонічних, тембрально-регістрових і фактурних засобів при збереженні канонічного богослужбового тексту, дбайливе ставлення до нього. Хоровий стиль письма відрізняється легкістю, доступністю сприйняття. У її композиціях цілком прослуховуються слова піснеспівів – без купюр, накладання; немає різких контрастів у динаміці.

Першочергову роль серед засобів виразності відведено гармонії. Саме на її рівні виявляються окремі елементи східнослов'янського співу (плагальність, застосування медіальних акордів, лінійна природа формування акордики), західноєвропейського класичного типу гармонії (акорди основних функцій в типових співвідношеннях) і сучасної музичної мови (наявність дисонуючих співзвуч, не класична послідовність в середині побудови, акордика нетерцієвої структури). О. Юнек свідомо використовує гармонічні функції для колористичних ефектів. Це композиторка зазначає в інтерв'ю: «... гармонічні функції змінюють одна одну не стільки за принципом класичних норм, скільки слідуючи власним відчуттям, логіці краси звучання»¹¹. Слід відзначити різноманіття акордики, вертикалей терцієвої та нетерцієвої структури

11. Інтерв'ю авторці статті (2016 р.).

(акорди з включенням двох секунд, квартакорди), септакордів з пропущеними або додатковими тонами.

Втім, неможливо не помітити особливу мелодійність у творах О. Юнек, тісну взаємодію гармонії та мелодики. Часто зміна гармоній відбувається за рахунок лінійного руху мелодії в окремих голосах. Кожна з хорових партій відрізняється індивідуальністю, але при цьому не виділяється з загального контексту, не контрастує. Спільні для композицій лейтінтонації і ритмічні фігури сприяють цілісності циклу і дозволяють сприймати його як такий. Зокрема, спостерігається у проведенні основної мелодії часте використання оспівування, поступеневий дзеркально-симетричний рух голосів, прохідні та допоміжні неакордові звуки. Ці мелодичні ячейки мають спільні риси з поспівками знаменного співу, що підтверджує схильність композиторки до древніх розспівів. Схожі ритмічні рисунки (пунктирний ритм; дві шістнадцятих і восьма; восьма і дві шістнадцяті; чотири шістнадцятих), остинато також сприяє об'єднанню циклу.

Фактура творів відрізняється гнучкістю та багатством викладу. Частіше спостерігається акордовий тип з елементами розспівності в окремих голосах, а також фрагменти унісонного викладу («Блажен муж»), співу з ісоном («Богородице Дево», «Хвалите Имя Господне», «Благословен еси Господи»).

Отже, усі винайдені під час аналізу композиторські прийоми та засоби виразності свідчать про те, що творчість сучасної харківської композиторки Олени Юнек це приклад самобутнього авторського прочитання канону у царині церковної музики. Разом з втіленням церковного канону діють принципи індивідуального мислення і формується сучасна ланка церковно-композиторської творчості.

Література

1. Ангеловська С. Східний і західний вектори у формуванні композиторського стилю Володимира Файнера. Міжнародний вісник. К.: НАККіМ. 2017. №2. С. 148-153.
2. Ангеловская С. Песнопения Всенощного бдения в композиторской практике XXI века: традиция и стиль: Магистерская работа. Харьк. нац. ун-т иск. им. И.П.Котляревского. Х., 2014. 84 с.
3. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты

- русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
4. Середа Н. В. Жанровый канон Православной Литургии (на материале Литургий украинских и русских композиторов конца XIX-начала XX веков) : Дис... канд. искусствознания: 17.00.03 / Харьковский гос. ин-т искусств им. И.П.Котляревского. Х., 2003. 320 с.
5. Скабалланович М. Н. Толковый типикон: объяснительное изложение типикона с историческим введением. М. : Издание Сретенского монастыря, 2004. 815 с.
6. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця XX – початку XXI ст. (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2011. 236 с.

References

1. Angelovskaya S. (2017, №2) Skhidnyy i zakhidnyy vektory u formuvanni kompozytors'koho stylu Volodymyra Faynera. [Eastern and Western vectors in the formation of Vladimir Fayner's composer style]. Kiev: NAKKiM, p. 148-153.
2. Angelovskaya S. (2014). Pesnopeniya Vsenoshchnogo bdeniya v kompozitorskoy praktike XXI veka: traditsiya i stil' [Hymns of the All-Night Vigil in the Composer's Practice of the 21st Century: Tradition and Style]. Kharkiv, 84 p.
3. Gulyanitskaya N.S. (2002). Poetika muzykal'noy kompozitsii: Teoreticheskiye aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka [Poetics of musical composition: Theoretical aspects of Russian spiritual music of the 20th century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 432 p.
4. Sereda N.V. (2003) Zhanrovyy kanon Pravoslavnoy Liturgii (na materiale Liturgiy ukraynskikh i russkikh kompozitorov kontsa XIX-nachala XX vekov) [The Genre Canon of the Orthodox Liturgy (based on the Liturgy of Ukrainian and Russian composers of the late 19th and early 20th centuries)]. Kharkiv, 320 p.
5. Scaballanovich M. (2004). Tolkovyi Tipikon: ob"yasnitel'noye izlozheniye Tipikona s istoricheskim vvedeniyem [Explanatory Typicon: an explanatory exposition of a Typicon with a historical introduction]. Moscow: Publishing of the Sretensky Monastery, 815 p.
6. Tyshchenko O. V. (2011) Liturhiya v ukrayins'kiy muzytsi kintsya XX – pochatku XXI st. (do problemy spivvidnoshennya obryadu i zhanru) [Liturgy in the Ukrainian music of the late XX - early XXI century. (to the problem of correlation of the rite and genre)]. Kiev, 236 p.

УДК 784.12: 781.43 (510)
ORCID :0000-0003-3510-3213

Ван Дуангуй

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ЛАДО-ГАРМОНИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КИТАЙСКОГО МЕЛОСА (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВ В СОВРЕМЕННОЙ ОБРАБОТКЕ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО)

Ван Дуангуй. Ладо-гармоническое содержание китайского мелоса (на примере образцов в современной обработке для голоса и фортепиано). Статья посвящена изучению ментальных отличий мелодического мышления китайского песенного фольклора. Актуальность темы обусловлена отсутствием в европейской теории мелодики национально-характерной составляющей. Для европейского слуха ладо-гармоническое своеобразие китайского мелоса помимо пентатоники отмечено синтезированием различных элементов, сложившихся в истории европейской музыки систем звуковысотной организации. Это – архаическая диатоника; модальный принцип; европейская функционально-гармоническая система; элементы расширенной тональности из опыта музыки рубежа XIX – XX веков. Их взаимодействие составляет ладо-гармоническую специфику народно-песенной традиции Китая. Гармонизация избранных в качестве материала мелодий отличается от оригинала наличием авторства; его воплощению служат, в первую очередь, ладо-гармоническеструктуры.

Таким образом, китайский фольклорный материал может восприниматься слухом, воспитанным в других музыкальных традициях, совершенно адекватно благодаря опоре на универсальные для всехмузыкальных культур звуковысотные системы.

Ключевые слова: китайская народная песня, мелос, лад, гармония, обработка, гармонизация мелодии.

Ван Дуангуй. Ладо-гармонічний змісткитайського мелосу (на прикладізрізків у сучасній обробці для голосуіфортепіано).

Статтю присвячено вивченню ментальних відмінностей мелодичного мислення китайського пісенного фольклора. Актуальність теми обумовлена відсутністю в європейській теорії мелодики національно-характерної

складової. Для європейського слуха ладо-гармонічна своєрідність китайського мелосу окрім пентатоніки позначена синтезуванням різних елементів, ustalених в історії європейської музики систем звуковисотної організації. Це – архаїчна діатоніка; модальний принцип; європейська функціонально-гармонічна система; елементирозширеної тональності з досвіду музики межі XIX–XX століть. Їх взаємодія складає ладо-гармонічну специфіку народно-пісенної традиції Китаю. Гармонізація обраних в якості матеріалу мелодій відрізняється від оригіналу наявністю авторства; його увиразненням слугують, насамперед, ладо-гармонічні структури. Таким чином, китайський фольклорний матеріал може сприйматися слухом, який вихований на інших музичних традиціях, досить адекватно завдяки опорі на універсальні для усіх музичних культур звуковисотні системи.

Ключові слова: китайська народна пісня, мелос, лад, гармонія, обробка, гармонізація мелодії.

Wang Duangui. The fret-harmonic content of the Chinese melos (on the example of samples for the voice and piano in the modern arrangement).

Formulation of the problem. The present article is devoted to the mental differences of the Chinese song tradition and analyzed the peculiarities of fret structures upon harmonizing the melody by modern authors. The musical stylistics of the Chinese folk song is based on the synthesis of the intonation (melodic, fret and rhythmic) features of traditional Chinese music with the lexemes of European classical music. Its content reveals the analysis of a major-minor functional system, qualitative (bar) rhythmic, containing genre formulas and techniques of the textural presentation (various forms of polyphony).

The purpose of the article is to reveal the stylistic originality of the Chinese song – on the one hand; and on the other hand, to reveal the fret-harmonic features relating Chinese music with the folklore of other nations.

For the European ear, the fret-harmonic originality of the Chinese melos, in addition to pentatonics, is marked by synthesizing various elements of the systems of the pitch-high organization which have set in the history of European music: archaic, modal, and tonal-functional. The relevance of the topic is due to the absence in the European theory of melody (“melos”, in the terminology by B. Asafiev) of the national-characteristic component. The study of the fret-harmonic content of the Chinese melos will partially fill in this gap.

The purpose of the study is to reveal the stylistic originality of the Chinese song – on the one hand, and on the other, to discover the fret-harmonic parameters that relate Chinese music to the folklore of other nations.

The object of the study is China's song tradition in the diversity of authentic and

modern samples of materials existing in the notation; the subject is the melos of the Chinese folk song in its relations with other principles of intonation.

The presentation of the main material. In most of the samples of modern Chinese folk songs, the modal principle of the pitch-high organization, characteristic of folk music and European professional music of the pre-classical period, is combined with the tonal system of European classical music. For example, in “The Shepherd's Song” exposition, not so much a single tonal center orientation (according to the European classical romantic tradition) was revealed, but rather the basis on several equal tones-foundations: h, e, a and d. If the fret-harmonic content of the entry is to be viewed from the angle of modality, then the fret structure of this tune turns out to be a mixed diatonics, combining the scale of the Ionian frets from c and the Dorian frets from d with the step rising in cadence VII, and from the point of view of the tonal principle of the pitch-high organization – as a movement from the tone C-dur to the tone d-moll.

In song 15, the modal principle of the pitch-high organization is absent, although elements of the modality can be heard due to the use of side triads and seventh chords.

With all the variety of melodic and rhythmic formulas, genre semantics, it is precisely the fret-harmonic content of selected song samples that reveals the general principles of the pitch-high organization. This is the archaic diatonic, based on the frets of the traditional musical cultures of the world; modal principle; European functional harmonic system; elements of the extended tonality from the experience of the music of the turn of the 19th and 20th centuries. Their interaction constitutes the fret-harmonic specificity of the Chinese folk song tradition. The harmonization of the melodies selected as the material differs from the original by the presence of authorship; the fret-harmonic content, first of all, serves as its embodiment.

Conclusion. Composers – authors of the modern arrangement of authentic melodies – are in search of an organic synthesis of various pitch-high systems and principles of organization. Among the main ones there is the archaic diatonics, based on the frets of the traditional musical cultures of the world; the modal principle; European functional harmonic system; the elements of an extended tonality borrowed from the experience of the music of the turn of the 19th and 20th centuries.

By the nature of the interaction of the components the analyzed samples of Chinese melodies can be divided into several groups:

- 1) the songs in which the modal principle of the pitch-high organization prevails over the tone-functional one;
- 2) the songs, where both of these principles act simultaneously: for example, modal elements arise on a tonal basis; or on a modal basis – orientation to a single tonal center;

3) the cases in which the tonal-functional principle in melodies unambiguously prevails over the modal one;

4) the songs in which these principles “divide the spheres of influence”, acting in different sections of the form;

5) the samples of songs where the modal and tonal principles are in the organic unity, and they are not separated in time and do not suppress each other.

Thus, the Chinese folklore material can be perceived by the ear, brought up in other musical traditions, quite adequately thanks to the reliance on the pitch-high systems that are universal for all musical cultures.

Key words: Chinese folk song, melos, fret, harmony, arrangement, melody harmonization.

Постановка проблемы. Музыкальная стилистика китайской народной песни основана на синтезе мелодических, ладовых и ритмических особенностей традиционной китайской музыки с европейской музыкальной лексикой, основанной на функциональной (мажоро-минорной) системе звуковысотной организации, качественной (тактовой) ритмике, содержащей жанровые формулы и приемы фактурного изложения (различные форм многоголосия).

Цель настоящей статьи заключается в раскрытии стилистического своеобразия китайской песни – с одной стороны; с другой – в обнаружении ладогармонических особенностей, роднящих китайскую музыку с фольклором других народов.

Объект исследования – песенная традиция Китая в разнообразии существующих в нотации материалов аутентичных и современных образцов; предмет – мелос китайской народной песни в его связях с другими принципами вокального интонирования.

Методы исследования. Среди классических работ по теории мелодии укажем на исследования Д. Христова («Теоретические основы мелодии», 1980) [3] и Л. Дьячковой («Мелодика», 1985) [1], которые не утратили своего методологического значения для анализа мелодики как звуковысотного параметра смысла в музыке.

Изложение основного материала. В большинстве образцов современных китайских народных песен модальный принцип звуковысотной организации, характерный для народной музыки и европейской профессиональной музыки доклассического периода, соединяется с тональной системой европейской классической музыки.

Проиллюстрируем это на нескольких примерах.

В «Пастушьей песне» (другое название «Пастораль») в записи указана тональность G dur (переменный лад-тональность e moll). Однако более внимательное изучение музыкального материала позволяет сделать вывод о не столько характерном для европейской классико-романтической гармонии тяготении к какому либо единому тональному центру, сколько об опоре на несколько равноправных тонов устоев, а именно – **h**, **e**, **a** и **d** в экспозиции куплета, представляющего собой простую двухчастную форму A+B с восьмитактовым фортепианным вступлением, и **e** и **g** – во второй части. Эффект равноправия тонов достигается, во-первых, за счет того, что в вокальной мелодии отсутствуют хроматизмы и полутоновые тяготения к той или иной ступени, а в партии фортепиано – диссонирующие аккорды со своим разрешением. Во-вторых, каждый из указанных тонов периодически совпадает с сильной долей такта, а также оказывается выделенным за счет длительности: мелодическое движение нередко останавливается на них более, чем на 1 такт.

Мелодико-гармоническое содержание раздела А песни указывает на то, что его ладовая структура представляет собой *миксодиатонику*, сочетающую в себе звукоряды минорной пентатоники от **h** и от **e**, а также – звукоряд эолийского лада с нижним тоном **e**. Мелодия опирается на характерные пентатонические формулы – **h d e fis** (например, в т. 1 4), **e g a h** (в т. 5 8), в то же время в фортепианной партии появляется и тон **c** – терция минорного трезвучия от **a** – отсутствующий в минорной пентатонике, но являющийся ступенью эолийского лада от **e**.

Напомним, что пентатоника является одним из наиболее употребительных ладов китайской музыки (и традиционной, и современной популярной), однако она присутствует и в музыкальном фольклоре других народов. Эолийский лад встречается как в традиционной музыке разных регионов мира, так и в европейской музыке доклассического и постклассического периодов. Это позволяет говорить об универсальности определенных ладомелодических и гармонических структур, объединяющих музыку разных национальных культур.

В аккордике фортепианного споровождения песни присутствуют слабо выраженные черты гармонической функциональности, характерной для европейской классической гармонии. Так, первое предложение фортепианного вступления к песне, опирающееся на тона устои **h** и **e**, гармонизовано разложенным минорным трезвучием от **h** (т. 1 2) и, затем, минорным квартсекстаккордом – обращением минорного трезвучия от **e** (т. 1 2). Все напоминает плагальный оборот в тональности **h moll**: $t-S_{64}$. Однако, вопреки ожиданиям слуха, воспитанного на европейской тональной системе, следует не тоническое трезвучие **h moll**, но минорное трезвучие от тона **e**. Эта аккордовая последовательность не является в полном смысле слова классическим функциональным оборотом, а подчиняется модальной первооснове высотной организации песни.

Аналогичным образом гармонизовано и второе предложение вступления, с помощью плагальных оборотов. В т. 5–6 – звучит минорное трезвучие от тона **e**, далее – минорное трезвучие от тона **a** (т. 7–8), что дает в сумме quasi-функциональный оборот $t-S$ в тональности *e moll*.

Раздел **В** «Пастушьей песни» опирается на несколько иную ладовую основу. Так, в теме опорными тонами мелодии, то есть тонами устоями, являются звуки **d**, **g**, **a** (т. 17–20). Гармонизация этой фразы разложенными мажорными трезвучиями от **g** (т. 17–18) и **a** (т. 19–20) свидетельствует об опоре на лидийский лад от тона **g**. Такты 22–24 (второе предложение раздела В) опираются на устои **e** и **g** и звукоряд мажорной пентатоники с нижним тоном **g**. Эта фраза гармонизован минорным трезвучием от **e** (т. 20–22) и мажорным – от **g** (т. 22–24).

Если принять во внимание и характер мелодического движения (а именно – то, что мелодия, как в вокальной, так и в инструментальной партиях, останавливается на тоне **g** на полтора такта), то эту мелоформулу можно мыслить как своего рода плагальную каденцию, где минорное трезвучие от **e** выполняет функцию слабой субдоминанты (=трезвучие VI ступени **G dur**), а мажорное трезвучие от **g** – функцию тоники. То, что именно тон **g** и мажорное трезвучие от него выполняют в этом разделе и в песне в целом функцию устоя (или тонального центра, утверждающегося в процессе развития),

свидетельствует и музыкальный материал коды. Здесь опорными тонами мелодии являются **g**, **e**, **a** и снова – **g**, в фортепианной партии соответствующими трезвучиями – мажорным от **g**, минорным от **e**, минорным от **a**, затем снова – мажорным от **g**.

Заключительные такты песни (27–31) представляют собой кадансовую мелодическую фразу, гармонизованную последовательностью аккордов, напоминающей плагальный аккордовый оборот: трезвучия от **e** (VI ступень тональности **G dur**), **a** (II ступень **G dur**), **g** (T). В целом в этой песне, несмотря на «островки функциональности», лад мыслится как звукоряд и «мелодия модель» (по Ю. Холопову [2, с. 97]), но не как система аккордов и их функциональных отношений («лад тонального типа» [там же]).

Весьма своеобразной является и звуковысотная организация песни «Мой цвет». Ключевые знаки в этом образце не выставлены. При этом мелодическое и гармоническое содержание пьесы указывают на достаточно причудливое взаимодействие модального и тонального принципов звуковысотной организации. Показательно с этой точки зрения развернутое фортепианное вступление (7 тактов), в котором в сжатом виде содержится весь тематический материал песни.

Первое построение (3 такта), относительно завершенное в мелодическом отношении, опирается на звукоряд ионийского лада от тона **c**; последний можно рассматривать и как звукоряд натурального **C dur**. Об этом свидетельствует и мелодическое, и гармоническое содержание данного построения, в котором признаки гармонической функциональности выражены несколько ярче, нежели в предыдущем образце. Так, в тактах 1–2 фортепианного вступления мелодия и сопровождающие ее голоса составляют по вертикали мажорное трезвучие от **g** (с пропущенным терцовым тоном), а затем – мажорное трезвучие от **c**. Оба трезвучия оказываются на сильных долях, и эта последовательность вполне может быть идентифицирована слухом как автентичный оборот **D T** в тональности **C dur**. О присутствии именно этой тональности свидетельствует дальнейшее гармоническое развитие: вторая доля (см. т. 2) гармонизована неполным (без квинтового тона) септаккордом от тона **e**, который затем, на сильной доле следующего такта, переходит в мажорное трезвучие от **f**. Так возникает *quasi* отклонение в субдоминанту (диатоническая

последовательность в тональности **C dur** – септаккорд III ступени и трезвучие субдоминанты). Затем следует последовательность аккордов, которая вполне может рассматриваться как D7 с секстой, разрешающийся в трезвучие VI ступени в **C dur**.

В основной теме (такты 5–6) представляют собой ясно выраженный автентический каданс в тональности **d moll**. Здесь бас движется по V, VII натуральной, затем VII# ступеням, возникает сначала натуральный, затем гармонический D7, переходящий в D56. Если ладогармоническое содержание вступления рассмотреть под углом модальности, тогда ладовой структурой этого напева оказывается миксодиатоника, соединяющая в себе звукоряды ионийского лада от **c** и дорийского лада от **d** с повышающейся в кадансе VII ступенью, а с точки зрения тонального принципа звуковысотной организации – как движение из тональности **C dur** в тональность **d moll**.

О наличии ясно выраженных функциональных отношений между аккордами свидетельствует наличие диссонирующих аккордов, которые получают разрешение (чего не наблюдалось в «Пастушьей песне»). О достаточно ясно ощущаемом тональном центре свидетельствует и дальнейшее гармоническое развитие: тематический материал фортепианного вступления повторяется на протяжении песни в неизменном виде трижды: в припеве, затем – фрагментарно – в инструментальном ригурнеле, разделяющем куплеты; и в коде, где комбинируются материал ригурнеля и припева; и во всех случаях присутствует автентический каданс в **d moll**.

Кроме того, кадансы в **d moll** с аналогичным гармоническим содержанием завершают и первое, и второе предложение куплета. Так, в тт. 9–10 – оборот $D_{34}-T$; в тт. 15–16 устою **d** подводит плавный ход в басу от V ступени к I, гармонизованный следующим образом:
 $d_{\text{нат.}}-D_2-t_6-D_{34}-T$.

Несмотря на ясно ощущаемые тональный центр и функциональность гармонии, в этой песне и далее присутствуют модализмы. В куплете, как и в фортепианном вступлении, наряду с натуральным и гармоническим **d moll** присутствуют элементы дорийского лада от **d**, в мелодии куплета также слышны обороты, опирающиеся на звукоряд минорной пентатоники от **d**. Однако в целом

в этом образце тональный принцип звуковысотной организации все же преобладает над модальным.

В песне «Сузури Сури» («Песнь на воде») очевидна опора на классический тональный принцип звуковысотной организации (**A dur** ясно ощущается на протяжении всего тематического развития), в гармонии – влияния романтической и импрессионистической стилистики. Арпеджированные аккорды, красочные мелодические и гармонические фигурации в партии фортепиано ассоциируются с поздними произведениями Ф. Листа (например, пьеса «Фонтаны виллы д'Эсте» из цикла «Годы странствий»).

Инструментальное вступление начинается с красочного сопоставления тонического квартсекстаккорда с добавленным тоном *fis* (с функциональной точки зрения можно рассматривать и как VI_2) и квинтсекстаккорда III ступени. Затем звучит DD_9 , в полном соответствии с законами европейской классической гармонии разрешающийся в доминантовое трезвучие. Далее также обыгрывается доминантовая гармония (квинтсекстаккорд), который, однако, разрешается в тонический квинтсекстаккорд.

Тоника укрепляется с помощью автентических функциональных оборотов ($T-D_7-DD-D-T$). Затем следует довольно протяженный (длиной в 13 т.) фрагмент, выдержанный практически полностью тонической гармонии (только единожды меняющейся на D_7), изложенной в виде фигурации, колорированной добавленным тоном (*fis* – секстой). Такой способ фактурного решения напоминает о фортепианных произведениях Ф. Шопена, а принцип длительного «пребывания» в тонической гармонии – о сочинениях С. Рахманинова (вспомним, например, Прелюдию *D dur op. 23 № 4* или Музыкальный момент *Des dur op. 16 № 5*). В то же время, отсутствие активного гармонического развития, которое в европейской музыке является воплощением действенности, событийности, созерцательность, выражающаяся в точном или вариантном повторе тематического материала, в том числе гармонических структур, характерны и для большинства музыкальных культур Востока.

Только по окончании основного напева появляется краткое отклонение в параллельную тональность *fis moll*, и снова возвращается исходная тональность. С этого момента и до самого

завершения песни гармоническая вертикаль строится на чередовании тонических и доминантовых гармоний (лишь в т. 44 появляется трезвучие VI ступени). В этом образце модальный принцип звуковысотной организации практически отсутствует; можно говорить лишь об элементах модальности, которые выражаются в использовании побочных трезвучий и септаккордов.

В песне «**Давно здесь не был**» сочетаются тональный и модальный принципы звуковысотной организации. В этом песенном образце с самого начала и до конца выдерживается диатоника, основанная на звукоряде натурального **g moll** (или эолийского лада от **g**) с эпизодическими вкраплениями дорийского лада, а в заключительных тактах песни – даже фригийского (в кадансе используется натуральный d_{65} с пониженной квинтой). В то же время мелодия песни временами совершенно ясно очерчивает звукоряд минорной пентатоники с нижним тоном **g** (см.: т. 1).

Действие классического тонального принципа сказывается в том, что гармонический план пьесы основан на постоянном возвращении к устою **g** (в виде минорного трезвучия), оттеняемым натуральной доминантой (минорное трезвучие от тона **d**) и трезвучием натуральной VII ступени, которое также выступает здесь в качестве слабой доминанты. Помимо этого тоника подчеркивается и за счет использования плагальных кадансов (например, в т. 28 находим оборот $S_{dur} - t$).

Обратим внимание на ярко диссонирующий аккорд – S_9 с повышенной примой и ноной в басу (т. 75). Если рассматривать ладовую структуру песни с позиций модальности, то это – миксодиатоника, совмещающая в себе звукоряды эолийского, дорийского и фригийского ладов от **g** и минорной пентатоники с тем же нижним тоном. Однако, учитывая ясно выраженную гармоническую функциональность и тяготение к единому центру-устою **g**, основой звуковысотной структуры песни все же следует считать натуральный **g moll** с элементами дорийского, фригийского ладов и пентатоники.

Гармонический план данной лирической песни отличается от двух представленных выше образцов. Если «Пастушья песня» гармонизована одними трезвучиями (стиль аскетичный), в песне «Мой

цвет» использовались типовые для классической гармонии аккорды (хотя и с пропусками тонов или не совсем типичными удвоениями), то аккордика песни «Давно здесь не был» наиболее близка к ладо-гармонической стилистике музыки А. Бородина, и даже французских импрессионистов. Об этом свидетельствуют аккорды с внедренными тонами (например, **t** с тоном **c** в тт. 1,3 **d** с тем же тоном в тт. 4–5 и т.д.), а также трезвучия с пропущенной терцией, которые, благодаря фактурному изложению уже являются созвучиями нетерцово́й структуры – кварт- и квинтаккордами (тт. 25, 31). Ассоциация со стилистикой русских композиторов в произведениях на тему Востока возникает благодаря использованию побочных септаккордов I, IV ступеней и медианты (трезвучия III ступени). В этом образце сочетание тонального и модального принципов звуковысотной организации является наиболее органичным.

С точки зрения синтеза различных звуковысотных систем – тонального и модального принципов звуковысотной организации – представляет интерес песня «**Прекрасный город Кан Дин**». В нотном тексте обработки этой мелодии выставлены ключевые знаки тональности **G dur**, что подтверждает каданс песни в этой же тональности. И большая часть ее тематического материала тяготеет к этому тональному центру, однако, инструментальное вступление к песне начинается в тональности **C dur**, а устой **G dur** возникает лишь в заключительной фазе (т. 9).

Первые такты вступления звучат в тональности **C dur**; в т.4–5 находим автентический оборот D_7-T в той же тональности. В то же время в первом предложении вступления встречаются и модальные элементы (побочное трезвучие VI ступени в т. 2), а также элементы переменного лада: в т. 6–7 последовательность из малого минорного септаккорда от **a** и мажорного трезвучия от **e**, сопоставляемую с тоникой **C dur**, можно рассматривать как **t** и **D** в **a-moll**. Далее мажорное трезвучие от **e** сопоставляется с мажорным трезвучием от **h**. Последний аккорд может быть трактован по-разному: как неразрешенная **D** в **E dur** или **e-moll** или как мажорное трезвучие III ступени в **G dur**, как своего рода доминанту в этой тональности, поскольку следующей гармонией как раз является ее тоника. Предыдущий аккорд – мажорное трезвучие от **e** – также можно

рассматривать не только как D тональности a-moll, но и как мажорное трезвучие III ступени в **C dur**. Иначе говоря, во вступлении к песне «Прекрасный город Кан Дин» наблюдается синтезирование классической тональности, модальности и расширенной тональности.

Примечателен с этих позиций и гармонический план коды, где красочная и функциональная стороны гармонии элементы разных звуковысотных систем взаимодействуют между собой. Так, переход от припева к коде выполнен вполне классически: D разрешается в T. Затем следует несколько необычная с точки зрения европейской классической гармонии аккордовая последовательность: T₆ сопоставляется с VI₆₄, далее следует D, переходящая в D₂, который, однако, не разрешается в тонический секстаккорд (T₆), но переходит в VI₆₄. На второй доле такта звучит доминантовый ундецимаккорд, разрешающийся не в тонику, а в трезвучие VI низкой ступени, которое затем переходит в тонику.

С функциональной точки зрения эта последовательность совмещает в себе функции прерванной каденции и заключительного плагального каданса. Как видим, в этом фрагменте красочно-фоническая сторона гармонии и модальный принцип равноправия ступеней превалируют над классической функциональностью при наличии отдельных элементов последней. Последующий гармонический план анализируемой песни построен по тонально-функциональному принципу. Тематическое развитие не выходит за рамки тональности **G dur**, на протяжении первых 5 тактов куплета выдерживается тонический органнй пункт, на который наслаиваются тоническое трезвучие с добавленными тонами, затем – D₉. Из аккордов субдоминантовой группы используются септаккорды II и VII ступеней.

В песне «**Ночь в прерии**» явственно ощущается тональная опора. Гармонический план построен преимущественно на красочном чередовании тоники и трезвучия VI ступени с эпизодическими вкраплениями других аккордов. На протяжении песни несколько раз встречается плагальная каденция с альтерированной субдоминантой, последняя может рассматриваться и как элемент лидийского лада. В вокальной партии также прослеживаются и элементы модальности – фрагменты звукоряда мажорной пентатоники. Резюмируем: в этом

вокальном произведении тональный и модальный принципы звуковысотной организации сочетаются весьма органично. Общий гармонический колорит песни вызывает ассоциации с музыкой Н. Римского Корсакова (в частности, с третьей частью симфонической сюиты «Шехеразада»).

Песня «**Скажи от всего сердца**» опирается на классическую тональную основу (**C dur**) и функциональный гармонический план с ясными автентическими кадансами (например, полная каденция в фортепианном вступлении). Вместе с тем классический остов мелодии «подкрашивается» пентатоническими оборотами: трезвучия основных функций «подсвечены» добавленными тонами, используются также побочные септаккорды.

Фактура в некоторых моментах гармонизации насыщена последовательностями двойных нот (параллельными квартами), что создает дополнительный колорит. На протяжении всей песни царит диатоника, лишь в т. 13 находим краткое отклонение в **G dur**. С функциональной точки зрения финал песни разомкнут: последним аккордом является не тоника **C dur**, а доминанта с добавленным тоном **e**.

Выводы.

1. Предпринятый анализ избранных народных китайских песен выявил специфику их ладогармонического содержания. Композиторы – авторы современной обработки аутентичных мелодий представили путь поиска синтеза различных звуковысотных систем и принципов звуковысотной организации. Среди них основными являются: архаическая диатоника, основанная на ладах традиционных музыкальных культур мира; модальный принцип; европейская функционально-гармоническая система; элементов расширенной тональности, заимствованной из опыта музыки рубежа XIX - XX вв.

2. По характеру взаимодействия перечисленных выше составляющих проанализированные образцы можно разделить на несколько групп:

а) песни, в которых модальный принцип звуковысотной организации преобладает над тонально-функциональным;

б) песни, в которых оба эти принципа действуют одновременно: например, на тональной основе возникают «модализмы»; либо на

модальной основе – тяготение к единому тональному центру (тоникальность);

с) песни, в которых тонально-функциональный принцип однозначно преобладает над модальным;

д) песни, в которых эти принципы «делят сферы влияния», действуя в разных разделах формы;

е) образцы песен, в которых модальный и тональный принципы находятся в органическом единстве, не разделяясь во времени и не подавляя друг друга.

Таким образом, китайский фольклорный материал может восприниматься слухом, воспитанным в других музыкальных традициях, совершенно адекватно, благодаря опоре на универсальные для всех музыкальных культур звуковысотные системы.

Перспективы дальнейшего исследования темы. В репертуаре китайских вокалистов представлена богатейшая палитра песенных образцов. Однако в отечественном музыкознании существует «белое пятно» относительно специфических особенностей мелодики и ритмики китайских песен, с одной стороны, а с другой – черт последних, которые бы роднили их с фольклорной и профессиональной музыкой других национальных культур.

Литература

1. Дьячкова Л.С. Мелодика : Учебное пособие. Москва, ГМПИ, 1985. 96 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть I. Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венского классицизма. Гармония эпохи романтизма. М. : Издательский дом «Композитор», 2005. 472 с.
3. Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии / пер. с болг., вступ. ст. и коммент. Е. Абызовой. Москва : Музыка, 1980. 256 с.

References

1. Dyachkova L.S. (1985). Melodika : Uchebnoe posobie [Melodic: Tutorial]. Moscow, Russia: GMPI, 96.
2. Holopov Yu. N. (2005) Garmoniya. Prakticheskiy kurs. Chast I. Garmoniya epohi barokko. Garmoniya epohi venskogo klassitsizma. Garmoniya epohi romantizma [Practical course. Part I. Harmony of the Baroque era. Harmony era of Viennese classicism. The harmony of the era of romanticism]. Moscow, Russia: Composer, 472.

3. Hristov D. (1980). Teoreticheskie osnovyi melodiki. Opyit opisaniya analiticheskogo podhoda k otdelnoy melodii [Theoretical foundations of melody. Experience describing an analytical approach to a particular melody]. Moscow, Russia: Music, 256.

УДК 785.6:780.614.331.071.1(450) «16/17»

ORCID 0000-0003-4030-0502

Гребнева Ирина

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

«ОБРАЗ» СКРИПКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КОРЕЛЛИ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА CONCERTO GROSSO)

Гребнева И. В. «Образ» скрипки в творчестве А. Корелли (на примере жанра concerto grosso). Статья посвящена характеристике скрипичного стиля А. Корелли – композитора-скрипача, заложившего основы развития скрипичного искусства Европы, создавшего особый «образ» инструмента, вышедшего на профессионально-академическую арену. В статье охарактеризована историко-художественная ситуация, в условиях которой формировался стиль «великого Болонца», очерчены новации этого стиля, охватывающие признаки переломной эпохи – перехода от ренессансной полифонии и «церковного» стиля к светской гомофонии с выделением инструментов скрипичного семейства в качестве главных репрезентантов последней. Особое внимание уделено принципам скрипичной интонационности в виде речевой игры (sprechendes Spiel) и танцевальной моторике, которые в совокупности составляли семантику скрипичного стиля А. Корелли в жанрах concerto grosso, трио-сонаты, сольной сонаты с басом. Выделены и охарактеризованы основные черты стиля А. Корелли в сфере средств «исполнительского центра» (В. Холопова), которые становятся определяющими и для композиционных решений в области тематизма, фактуры, гармонии.

Ключевые слова: музыкальное барокко, образ скрипки, скрипичный стиль Болонской школы.

Гребнева І. В. «Образ» скрипки у творчості А. Кореллі (на прикладі жанру concerto grosso). Статтю присвячено характеристиці скрипкового стилю А. Кореллі – композитора – скрипаля, засновника скрипкового мистецтва Європи, створившого особливий «образ» інструменту, який вишов на професійно-академічну арену. У статті охарактеризовано історико-художню ситуацію, в умовах якої формувался стиль «великого болонця», окреслено новаті цього стилю, які охоплюють ознаки переломної епохи – переходу від

ренесансної поліфонії та «церковного» стилю до світської гомофонії з виділенням інструментів скрипкового семейства в якості головних репрезентантів останньої. Особливу увагу приділено принципам скрипкової інтонаційності у вигляді мовленнєвої гри (*sprechendes Spiel*) та танцювальної моторики, що у сукупності складали семантику скрипкового стилю А. Кореллі у жанрах *concerto grosso*, тріо-сонати та сонати для скрипки solo з басом. Охарактеризовано основні риси стилю А. Кореллі в галузі засобів «виконавського центру» (за В. Холоповою), що стають визначальними для композиційних рішень у сфері тематизму, фактури, гармонії.

Ключові слова: музичне бароко, образ скрипки, скрипковий стиль Болонської школи.

Grebneva I. "The image" of the violin in the creative work of A. Corelli (on the example of the concerto grosso genre).

Statement of the problem. The violin style of A. Corelli, a composer-violinist who laid the foundation for the development of the violin art in Europe, represents a special "image of the instrument" that entered the professional-academic arena during the Baroque era. The research of A. Corelli's violin style belongs to the field of organology, which is dedicated to the integrated study of instruments as the "organs" of musicians' thinking. The close relationship, connection of the individual who is playing music with his/her instrument is not only one of the little developed theoretical problems, but also the basis of the practice for performing music, as well as learning this art.

Analysis of recent publications on the topic. The available sources on the creative work of A. Corelli (written by K. Kuznetsov, I. Yampolsky, L. Ginzburg, N. Harnoncourt) contain either general information or individual observations on the image of the violin in the Baroque era. It is necessary to point out the significance of the general theory of the violin style (E. Nazaikinsky, V. Medushevsky, V. Kholopova, Y. Bentya) for the development of scientific ideas about the "image of the violin".

The purpose of the article is to identify the special features of the "image" of the violin in the style of A. Corelli on the material of *Concerti grossi* op.6.

The presentation of the main material. At the time of the creation of *Concerti grossi* op.6 by A. Corelli, in Italy there was a violin school, which was distinguished by an exceptional variety of playing techniques. It was here that the historical process of replacing the viol with the violin was finally completed. The violin becomes the leading instrument in the instrumental genres of the 17th century music – suite, trio-sonata, solo sonata, and by the end of the century – *concerto grosso*. The path of movement to A. Corelli's universal, generalized-reduced violin style ran

along the line “ensemble feature – concert feature – solo feature”. The creation of the academic style of the violin playing logic is the merit of the Bologna school. The main thrust of the violin style of Bologna masters (Torelli, Antonia, Bassani, Vitali, and later Corelli and Vivaldi) is the combination of “church” and “chamber” models of the violin playing.

For instrumental sound in an ensemble or orchestra, a “canon” and certain limitations in the technique of the playing are necessary, allowing establishing the balance of the parts of instruments and instrumental groups. The “invention” (inventio) in the violin playing, characteristic of the Italian school of the first half of the 17th century, was aimed at identifying the whole complex of the possible techniques of playing this instrument.

The violin playing logic in *Concerti grossi* by A. Corelli is subordinated to the combination of two artistic and aesthetic tasks arising from two styles of concert making – the “church” one and the “chamber” one. Hence the choice of the appropriate techniques for playing. The “church” style, despite its democratization inherent in the Italian violin school, acquired the functions of a public concert for a mass audience and was distinguished by greater severity and regulation of the complex of the violin playing techniques. This stemmed from the genre style (“concert in the church”), where polyphonic presentation prevailed in the fast parts, the “tempo” names of the parts were used, and the organ in the numbered bass part was used.

The “chamber” style opened up wider possibilities for the violin and the creation of an expressive technical complex associated with the genre (“dance” parts), replacing the organ in basso continuo with the harpsichord (cembalo), other stringed and plucked instruments (lute, theorbo), low string-and-bow instruments (gamba, cello, double bass), which gave a mono-articulate character to the general sounding. Playing shades of “lively speech” on the violin is a characteristic feature of A. Corelli’s violin style, reflected in the instrumental-playing complex through phrasing, attention to details and to micro-intonation.

Conclusions. In describing the historical and artistic situation, in the context of which the style of the “great citizen of Bologna” was formed, its innovations have been outlined. The signs of the turning epoch have been indicated – they are the transition from the Renaissance polyphony and the “church” style to the secular homophony, with the instruments of the violin family singled out as the main ones. The particular attention has been paid to the principles of the violin intonation in the form of a speech playing (sprechendes Spiel) and dance motor skills, which together formed the semantics of A. Corelli’s violin style in the genres of concerto grosso, trio sonatas, solo sonata with bass. The main features of A. Corelli’s violin style, which became determinant for compositional decisions in

the field of thematic, texture, and harmony, have been revealed.

Keywords: musical baroque, image of the violin, the violin style of the Bologna school.

Постановка проблеми. В современном музыковедении значительное внимание уделяется вопросам исполнительских стилей прошлого и настоящего, что сопряжено с соответствующими эпохами и персоналиями. Среди них – творческая фигура А. Корелли, композитора-скрипача, заложившего основы всех последующих трактовок образа скрипки как универсального инструмента, «равновеликого» в жанрах концерта и ансамбля. Именно в стиле А. Корелли сформировались нормативы композиторско-исполнительского стиля, который в дальнейшем интенсивно развивался в творчестве многих композиторов-скрипачей.

Связь с научными и практическими задачами. В научном аспекте исследования скрипичного стиля А. Корелли относятся к области органологии – отрасли музыкознания, посвященной комплексному изучению инструментов как «органов» мышления музыкантов. Тесная связь музицирующего индивидуума с его инструментом представляется важной частью практики исполнения музыки, обучения этому искусству.

Анализ последних исследований и публикаций. В имеющихся трудах по творчеству А. Корелли и его эпохи (К. Кузнецов и И. Ямпольский [5], Л. Гинзбург [2,], Н. Харнонкурт [9]) содержатся общие сведения биографического и культурологического порядка, либо отдельные наблюдения над образом скрипки в кореллиевскую эпоху. Относительно исследований последних лет (1990-2010) они характеризуются разработкой не столько скрипичного стиля А. Корелли, сколько уточнением теоретических положений общей теории скрипичного стиля и связанных с ним инструментов (Е. Назайкинский [8], В. Медушевский [7], В. Холопова [10], Ю. Бентя [1], И. Гребнева [3]).

Цель статьи – выявить особенности «образа» скрипки в стиле А. Корелли на основе его проявления в Concerti grossi op.6.

Изложение основного материала. Определяющим фактором стиля А. Корелли, в том числе и в жанре concerto grosso, является

игровая логика скрипки, в которой можно выделить два момента, выступающие как методологически основополагающие для выявления специфики и универсализма стиля инструмента, для А. Корелли, – стиля скрипки. Взаимосвязь «двух логик», связанных с инструментальным мышлением, афористично сформулировал Р. Шуман, вложивший в уста Эвсебия следующую фразу: «Слово “играть” – очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем» [11, с. 83]. Обе эти функции нераздельны, что в полном объеме демонстрируют *Concerti grossi op.6* А. Корелли. Будучи «концертами», они рассчитаны на профессиональных музыкантов-виртуозов, владеющих сложившимися на тот период приемами скрипичной игры. Однако для композитора, берущегося за создание концертно-скрипичной музыки, важен не только «типовой» ресурс инструмента, но и подчинение этого ресурса художественно-конструктивным задачам. Решая эти задачи, А. Корелли «играет скрипкой», претворяя ее богатые возможности на уровне тематизма, драматургии, композиции.

На момент создания Концертов *op.6* А. Корелли в Италии существовала разработанная скрипичная школа, отличающаяся исключительным разнообразием приемов игры. Именно здесь окончательно завершился исторический процесс вытеснения виолы скрипкой, которая «... уже в XVIII веке становится одним из господствующих и излюбленных музыкальных инструментов» [2, с. 14]. Путь движения к универсальному и, в то же время, обобщенному, редуцированному скрипичному стилю А. Корелли пролегал по линии «ансамблевость – концертность – сольность». Как отмечает Л. Гинзбург, «... первые образцы итальянской профессиональной скрипичной музыки мы находим в скрипичных партиях ансамблевых произведений XVI века», когда «только намечалась дифференциация смычковых и духовых инструментов», «лишь медленно и постепенно распознавались специфичные технико-выразительные возможности скрипки» [там же]. Особо следует выделить в этом плане оперный оркестр, где развитие исполнительских свойств скрипки «стимулировалось и кантабильными вокальными партиями, и теми изобразительными функциями, которые нередко поручались скрипкам

и требовали новых для того времени исполнительских и технических приемов» [2, с. 15]. К. Монтеверди, от которого идут эти скрипичные новации, использует «такие скрипичные приемы, как пиццикато и тремоло, ясно понимая их выразительное значение: пиццикато применялось для “изображения стука оружия в сцене поединка” (“Поединок Танкреда и Клоринды”, 1624), а тремоло сам К. Монтеверди в предисловии к названному произведению определяет как “подражание взволнованной речи”» [там же]. Как отмечает Л. Гинзбург, «...в этом же предисловии он обнаруживает раннее понимание динамических возможностей смычковых инструментов, вводя эффект *moendo* – “заставляя умирать смычок”» [2, с. 15]. Скрипка становится ведущим инструментом в инструментальных жанрах музыки XVII века - сюите, трио-сонате, сольной сонате «скрипка-бас», а к концу века – *concerto grosso*, определяемого Л. Гинзбургом как «один из путей к сольному скрипичному концерту». Характерно и симптоматично название одной из первых скрипичных сонат – сонаты Б. Марини (1617) «*Affetti musicali*» («Музыкальные настроения»). Подобные произведения писались еще по традиции «стиля симфоний» в версиях, в данном случае, «для скрипки или цинка» (*cornetto*). Факт существования версий показывает «общение» скрипичного стиля с другими инструментальными стилями, откуда и идут разнообразие звуковые эксперименты. Так, одна из сонат Б. Марини называется «*Sonata per Violino d' Inventione*», букв. – «Соната для изобретательной скрипки».

«Изобретательство» (*inventio*) в скрипичной игре, характерное для итальянской школы первой половины XVII века, было направлено в сторону выявления всего комплекса возможных приемов игры на инструменте, часто даже к злоупотреблению эффектами в ущерб выразительности. Со второй половины века, когда в сфере языка и формы становятся ощутимыми классицистские тенденции, начинает преобладать «разумный отбор средств инструментальной выразительности» [2, с. 21], что соответствовало новой эстетике эпохи Просвещения с ее культом разумности и упорядоченности.

Для инструментального звучания в ансамбле или оркестре необходим некий «канон» и определенные ограничения в технике игры, позволяющие установить баланс партий инструментов и

инструментальных групп, без которого не состоится как камерный ансамбль с его паритетностью партий, так и концерт, в котором на тот момент еще не было отдельного солиста-виртуоза, а его функции «ансамблево» распределялись в группе *concertino* и периодически передавались *grosso*. Создание унифицированного классико-академического типа игровой скрипичной логики – заслуга болонской школы. Основная направленность скрипичного стиля болонских мастеров (Торелли, Антонио, Бассани, Витали, позже Корелли, Вивальди) – соединение «церковной» и «камерной» моделей скрипичного музицирования во всех жанрах «чистого» инструментализма – от сонаты, симфонии (*sinfonie*) до *concerto grosso*. Синтез гомофонии и полифонии в области скрипичной техники вел к использованию сравнительно ограниченного диапазона (до d3), развитию пассажной техники с кристаллизацией штрихов *legato* и *detache*, а также пунктирных штрихов (в танцах, речитативах), двойных нот и арпеджио, соответствующих новому гармоническому мышлению и идее сольно-скрипичного многоголосия.

А. Корелли считал себя «болонцем» - «на титульных листах трех своих первых опусов (это были трио-сонаты, относящиеся к 1681, 1685 и 1689 годам) он называет себя «Арканджело Корелли из Фузиньяно, по прозвищу Болонец» [4, с.22]. Главное качество кореллиевского скрипичного звука – его тембровая необычность: «По словам Джеминиани, он напоминал звучание “мягкой трубы”. При этом у него было выработано необычайно широкое, певучее проведение смычка, длительное, выразительное “дыхание”, позволявшее, при старой конструкции смычка, производить необыкновенный эффект» [4, с. 79]. Преодолевая трудность исполнения на скрипке «длинной ноты», А. Корелли дает толчок кантиленному звучанию инструмента, ориентируясь на оперное пение. Наряду с интересом к кантлене, исследователи отмечают в исполнительском стиле А. Корелли «и стремление к декламационности, речитативности, связанным не только с оперными влияниями, но и, главным образом, с речевой выразительностью» [там же].

Воспроизведение на скрипке оттенков «живой речи» («вы не слушаете живую речь», – говорил А. Корелли своим ученикам) –

характерная особенность скрипичного стиля А. Корелли, отраженная в инструментально-игровом комплексе через фразировку, внимание к деталям, микро-интонациям. Речевая основа в скрипичном тематизме А. Корелли (вместе с танцевальностью, идущей от народной «скрипки-жиги») существенно отличает стиль А. Корелли от тогдашней ориентации в тематизме преимущественно на риторические фигуры абстрактно-логического типа, «которые у Корелли практически несущественны» [там же]. Из художественных задач вытекает и использование А. Корелли грифа инструмента, где он ограничивается пределами трех позиций. Лишь иногда встречается более высокая четвертая позиция – е3, звук, который, впрочем, можно взять и из третьей позиции 4-м пальцем (например, в Allegro III части №1 и в Vivace – IV части №6).

Как отмечается в работе (учебнике) Л. Гинзбурга и В. Григорьева, «сравнительная аскетичность виртуозно-технических приемов у Корелли объясняется не ограниченностью его возможностей как скрипача, а скорее художественными принципами и идеалами этого музыканта» [4, с. 80]. Скрипичная игровая логика в *Concerti grossi* А. Корелли подчинена соединению двух художественно-эстетических задач, вытекающих из двух стилей концертирования – «церковного» и «камерного», отсюда и выбор соответствующих приемов игры. «Церковный» стиль, несмотря на его демократизацию, свойственную итальянской скрипичной школе, когда «концерт в церкви» приобретал функции публичного концерта для массовой аудитории, отличался большей строгостью и регламентированием комплекса скрипичных игровых приемов. Это вытекало из жанрового стиля «концерта в церкви», где господствовало полифоническое изложение в фугированных быстрых частях, применялись «темповые» названия частей, использовался орган в партии цифрованного баса.

«Камерный» стиль открывал более широкие возможности скрипки в плане выразительно-технического комплекса, связанного с жанровостью («танцевальные» названия частей), заменой органа в *basso continuo* клавесином (чембало), другими струнно-щипковыми инструментами (лютня, теорба), низкими струнно-смычковыми (гамба, виолончель, контрабас), придающими концертному звучанию моноартикуляционный характер. А. Корелли в *Concerti grossi* отходит

от традиции XVI – XVIII веков, когда инструментальные составы «были неустойчивы и количественно, и в смысле твердого отбора инструментов» [5, с.54]. Взамен версионности, при которой «композиторы сообразовывались с числом имеющихся в их распоряжении оркестрантов, а также с тем, что “подскажет разум”» [там же], А. Корелли **стремится к унификации оркестра, отдавая предпочтение струнно-смычковой монотембровости**: «Долголетний композиторский и исполнительский опыт Корелли, а также продолжавшийся процесс строительства инструментов струнно-смычковой группы привели к тому, что можно говорить об известной **с т а н д а р т и з а ц и и** струнно-смычковой группы в “Больших концертах” Корелли. В них впервые среди опубликованных сочинений Корелли появляется и альт, и виолончель – особенность, явно указывающая на более позднее происхождение и на более позднюю окончательную отделку “Больших концертов”» [5, с.55] (разрядка авторов. – И.Г.).

Из состава инструментов А. Корелли исключает щипковые – не только лютню, но и клавесин, «роль которого быстро отмирала, – в оркестре даже быстрее, нежели в качестве сольного инструмента» [там же], заменяет в concertino смычковый бас виолончелью, в результате чего «звучность струнно-смычкового состава в Больших концертах, значительно выигрывая в светлой звонкости и в тембровой монолитности, поглощала звучность сопровождающих инструментов, особенно клавесина» [5, с.55].

На титульном листе своих Concerti grossi op.6 А. Корелли пишет об их инструментальном составе следующее: «...большие концерты для двух скрипок и виолончели, входящих обязательно (obligato) в малый состав (“кончертино”), а также двух других скрипок, альты и баса, входящих по желанию (ad arbitrio) в большой состав (“кончерто grosso”) и могущие быть удвоенными». А. Корелли, не упоминая об инструментах других групп, подчеркивает скрипичную (струнно-смычковую) природу своих Concerti grossi. При этом obligato относится к concertino, а ad arbitrio – к grosso, что позволяет считать выделение сольной функции ведущей тенденцией в кореллиевском концертном творчестве. Вместе с тем, «стандартизация» скрипичного ресурса касается обеих групп, что свидетельствует в пользу

становлення в *Concerti grossi* А. Корелли ансамблево-концертної логіки. Скрипичний ресурс здесь еще не собственно концертно-сольный (солисты – группа из двух скрипок и виолончели), но это уже и не однородная по функциям барочная *simfonia*.

Главное в скрипичном стиле А. Корелли, прежде всего, как исполнителя, а также композитора, – раскрытие мелодической, «поющей» природы инструмента. Стиль А. Корелли, реализованный в комплексном виде в Концертах ор.6, отталкивается от исполнительства, в связи с чем его скрипичная составляющая выступает как исходная, приоритетная. Характерно, что и А. Скарлатти – современник А. Корелли – ценил его «именно как скрипача и педагога и более прохладно относился к нему как композитору» [4, с. 76]. По традиции, существовавшей в «Аркадской академии», куда в 1706 году был принят А. Корелли, ему был присвоен псевдоним, состоящий из двух слов, из которых «первое складывалось из этимологического значения имени и фамилии, второе – давалось по названию одного из мест античной Аркадии» [там же, с.77]. «В целом получалось: “поющий смычок, Олимпиец”, что говорило о необычайно высокой оценке мастерства Корелли» [там же]. Высказывание А. Скарлатти о А. Корелли как композиторе не охватывает значения личности и творчества этого мастера в становлении европейского инструментализма (прежде всего, скрипичного как его «титულიной» области). Скрипичный стиль А. Корелли закладывает основные «стандарты» в области использования инструмента в комплексе его сольных, ансамблевых, оркестровых «обязанностей».

Главное достижение А. Корелли – создание новых типов скрипичной фактуры, в которой соединены гомофония и полифония, использована основная артикуляционная атрибутика игры на инструменте, подчиненная логике мелодического тематизма. Как отмечают Л. Гинзбург и В. Григорьев, «исполнительское искусство Корелли и его композиторское творчество неразрывны. Все его сочинения удивительно “скрипичны”, соответствуют природе инструмента, отражают базовые технические навыки того времени» [4, с. 77]. Вместе с тем, его исполнительский стиль, в комплексном виде запечатленный в *Concerti grossi*, менялся: «В молодости его игра

отличалась особой темпераментностью» <...>, но позднее он «отходит от подобной аффектации к более сдержанной, умудренной игре, к постижению иных способов выражения» [там же].

В кореллиевском скрипичном стиле господствует опора «на разум», на «ученость» игры, что выражалось в некотором «ограничении эмоциональной стороны, предельной завершенности каждого штриха, выразительного средства» [4, с. 78]. Характерно, что А. Корелли «весьма тщательно отделывал, шлифовал произведения для печати» [там же, с. 80], что относится к отличительным особенностям скрипичного письма А. Корелли, в котором исполнительские «вольности», в отличие, например, от письма Дж. Тартини, практически отсутствуют.

Выводы. А. Корелли, создавая *concerto grosso* как крупную форму скрипичной музыки, мыслит её как путь от ансамблевости к сольному концертному исполнению, в синтезе этих начал и под эгидой целостного скрипичного стиля. Опираясь на скрипичный стиль в его собственной адаптации, А. Корелли в жанре *concerto grosso* выявляет дуализм стилевых детерминант. С одной стороны, если трактовать данный жанр как расширенный ансамблевый, то в нем нет солистов, а, следовательно, в техническом плане и в потенциальных выразительных функциях все партии должны быть однородны. С другой – учитывая концертную сольность, внутри ансамблевой равнопотенциальности голосов-партий формируется концертно-сольная функция, концентрируемая в *concertino*, но не чуждая и отдельным эпизодам в *grosso*.

С позиций целостного стиля А. Корелли следует подходить и к анализу скрипично-игровой логики в его *Concerti grossi*. Авторский стиль А. Корелли как композитора-скрипача, обладая целостностью и замкнутостью, «... отличается неравнозначностью выразительных средств, подразделяемых на активные, образующие центр интонационного словаря, и фоновые, образующие периферию» [7, с.33].

Речь идет, в частности, о соотношении средств композиторского и исполнительского «центров» [10, с.227]. Ведь «система средств композиторского стиля «устроена» так, что активные, центральные средства доминируют и окрашивают собой фоновые, периферийные, а эти последние могут принадлежать к системам других стилей, и в

них – либо окрашиваться другими активными элементами, либо самим становиться доминирующими» [там же, с.226]. В общем смысле этот процесс есть соотношение между «речью» и «языком» – в музыке между индивидуально-авторским и общезыковым употреблением одних и тех же выразительных средств. Исполнительский фактор как доминирующий в авторском стиле может дать «стилевой поворот» в область исполнительства, что образует «обращенное» соотношение композиторского «центра» и «периферии»: «периферия» (исполнительские средства – динамика, артикуляция, агогика и др.) становятся «центром», а «центр» (композиторские средства – тематизм, ладогармония, форма, фактура) – «периферией» [10, с. 227].

Перспективу дальнейших исследований темы составляет необходимость возведения своеобразного «мостика» между эпохой А. Корелли и современностью. Ведь то, что было характерно для концертирующего стиля барокко, на новом витке исторической спирали стало актуальным в музыке Новейшего времени (от конца XIX века до сегодняшнего дня), когда именно исполнительское искусство диктует направления и пути формирования музыкально-эстетических коммуникаций, а композиторское творчество вбирает в себя его специфику и закономерности звуковой реализации.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру. Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського / упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О.Г.Таранченко ; ред. Л.А.Гнатюк. К., 2003. Вип.32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 127-142.
- 2.Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М. : Музыка, 1969. 228 с.
- 3.Гребнева И. А. Корелли как композитор-скрипач: специфика и универсализм инструмента. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць /Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського [ред.-упоряд. Г.І.Ганзбург]. Харків, 2013. Вип. 38. С. 1-19.
- 4.Григорьев В., Гинзбург Л. История скрипичного искусства. Вып. 1. М. : Музыка, 1990. 285 с.
- 5.Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли (1653 -1953). М. : Музгиз, 1953. 68 с.
- 6.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. Т. 1. по

- XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1983. 696 с.
7. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1979. №3. С.33-39.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми : Собор. 2002. 184 с.
10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие . СПб. : Лань, 2000. 320 с.
11. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей в 2 т. Т. 1 / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. М. : Музыка, 1975. 407 с.

REFERENCES

1. Bentja Ju. Concerto grosso Vitalija Gubarenka jak prikklad suchasnoï interpretacii barokovogo zhanru. Naukovij visnik Nac. muz. akad. Ukraïni im. P.I. Chajkovs'kogo: zb. statej / uporjad. M.R. Cherkashina-Gubarenko, O.G. Taranchenko ; red. L. A. Gnatjuk. K., 2003. Vip. 32, kn. 4 : Vitalij Gubarenko : storinki tvorchosti. Statti, doslidzhennja, spogadi. S. 127-142.
2. Ginzburg L. Dzhuzeppe Tartini. M. : Muzyka, 1969. 228 s.
3. Grebneva I. V. A. Korelli kak kompozitor-skrupach: specifika i universalizm instrumenta. Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti : zb. nauk. prac' / Hark. derzh. un-t mistectv im. I. P. Kotljarevs'kogo; [red.-uporjad. G. I. Ganzburg]. Harkiv, 2013. Vip. 38. S. 1-19.
4. Grigor'ev V., Ginzburg L. Istorija skrupichnogo iskusstva. Vyp. 1. M. : Muzyka, 1990. 285 s.
5. Kuznecov K., Yampolskij I. Arkandzhelo Korelli (1653-1953). M. : Muzgiz, 1953. 68 s.
6. Livanova T. Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda : ucheb. V 2 t. T. 1. Po XVIII vek. 2-e izd., pererab. i dop. M. : Muzyka, 1983. 696 s.
7. Medushevskij V. Muzykal'nyj stil' kak semioticheskij ob#ekt. Sovetskaja muzyka. 1979. -№3. S.33-39.
8. Nazajkinskij E. V. Zvukovoj mir muzyki. M. : Muzyka, 1988. 254 s.
9. Harnonkurt N. Muzika jak mova zvukiv. Shljah do rozuminnja muziki. Sumi : Sobor. 2002. 184 s.
10. Holopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva : ucheb. Posobie. SPb. : Lan', 2000. 320 s.
11. Shuman R. O muzyke i muzykantau: sobr. statej. v 2 t. T. 1. / sost., red., vstup. st., komment. i ukazateli D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1975. 407 s.

УДК 78. 071. 1. 087. 68 : 78.01 (477)'06
ID ORSID 0000-0002-9772-2901

Каменева Анна

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

МЕДИТАТИВНОСТЬ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ МЕССЫ «И СКАЗАЛ Я В СЕРДЦЕ МОЕМ» М.ШУХА)

Каменева А. С. Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в сердце моем»). В статье рассмотрено хоровое творчество М. Шуха с точки зрения медитативности художественного сознания как качества мышления композитора. Структурно-функциональный анализ выполнен на материале Мессы «И сказал я в сердце моем», принадлежащей к духовному жанру и отличающейся весомой ролью медитативности в рождении художественной концепции сочинения. Обобщены принципы Мессы и её семантические знаки, синтезирующие различные модусы покаянной души и медитативной лирики: скорбный, созерцательный, молитвенный. К семантическим знакам медитативной концепции относятся состав хора, темповая драматургия, нюансировка, преобладание минорных тональностей, темброинтонационные и исполнительские особенности. Выявлены стилистические элементы различных духовных традиций (григорианский хорал, юбилеи). Установлено жанровое имя сочинения на основе структурного анализа и авторской интерпретации жанра мессы.

Ключевые слова: медитативность, месса, семантические знаки, модус.

Каменева А. Медитативність в структурі художньої свідомості (на матеріалі Меси «И сказал я в сердце моем» М. Шуха). В статті розглянуто хорову творчість М. Шуха з точки зору медитативної художньої свідомості як якості мислення композитора. Структурно-функціональний аналіз виконаний на матеріалі Меси «И сказал я в сердце моем», що належить до духовного жанру і відрізняється значною роллю медитативності у складі художньої концепції твору. Узагальнені принципи медитативної концепції у Месі та семантичні знаки, що синтезують різноманітні модуси покаянної душі і медитативної лірики: скорботний, споглядальний, молитовний. До семантичних знаків медитативної концепції належать оригінальний склад хору, темпова

драматургія, нюансування, переважання мінорних тональностей, тембрінтонаційні, виконавські особливості. Виявлено стилістичні елементи різних духовних традицій – григоріанський хорал, юбіляції. Встановлено жанрову назву твору через структурний аналіз та авторську інтерпретацію жанру меси.

Ключові слова: медитативність, меса, семантичні знаки, модус.

Kamenieva A. Meditativity in the structure of art consciousness (on the material of the mass «And I said in my heart» by M. Shukh)

Background. Mikhail Shukh is a Ukrainian composer, who paid much attention to spiritual music in his creative work. In general, the spiritual sphere of his works belonged to choral genres. Mikhail Shukh's choral music is very diverse: it varies from large genres to choral cycles and miniatures. Mikhail Shukh was one of the first composers who revived spiritual music in the 90s of the 20th century after a long stagnation. As a composer of the "new time", who belonged to the "nova musica sacra" direction, Mikhail Shukh interprets spiritual genres in a new way. His works are written from the modern perspective, begotten by the artist's vision of the late twentieth and early twenty-first centuries. Mikhail Shukh composed his works at the historical and political turn of the centuries reflecting and developing the choral art of our times in many ways. The composer's musical thinking is remarkable for philosophical and religious ideas that underlie many of his works. In his world view, Mikhail Shukh always shrinks into himself, trying to gain inner freedom, to comprehend the secrets of the world order. Hence the desire of the composer for the meditative direction in music – contemplation, reflection – is noticeable

Objectives. The purpose of the paper is to reveal meditativity in the structure of M. Shukh's Mass "And I said in my heart" in order to comprehend the specifics of the artistic consciousness of the composer

Methods. The study is based on the stylistic, semantic and genre methods.

Results. The results of the research detected that Mikhail Shukh's Mass "And I said in my heart", written with canonical Latin texts (for soprano, female vocal trio, organ and synthesizer), belongs to the spiritual genre and is distinguished by the weighty role of meditativity in the birth of the artistic concept of the composition. However, speaking of the canonical genre of the Mass, it is clear that the most important thing in the sound of church songs is their prayerful character. Prayer state is the state of inner feeling, that is why the concept of "meditativity" can be equated with the concept of "prayerfulness". But the pray can be different – it can contain requests to God, thanks or praise of His greatness. Such a deep immersion of the composer in the image and philosophical thinking

stems from the fact that the Mass "And I said in my heart" is a dedication to the memory of his mother, which changes the content and genre of the work, bringing it closer to the funeral mass – requiem. This is evidenced by the structure of the Mass: the work is made up of 9 parts, 8 of which belong to the classical requiem, with the exception of one – "Victimae paschali", which is a Gregorian sequence. The mass has many intonations of light sadness; the transparent architectonics of the parts makes the mass sound imponderable and sublime. From the emotional viewpoint the parts are contemplative, prayerful, peaceful, devoid of vivid variety. A bright example of the nontraditional interpretation of the requiem genre made by the composer is his treatment of the part "Dies irae". As you know, this part has always been one of the dramatic centers in the classical samples of the genre (for example, in the works of W. Mozart, G. Verdi, A. Schnittke). However, from the viewpoint of imaginative state the second part of Shukh's Mass "And I said in my heart" is meditative-contemplative, essentially it does not express the main idea of the Requiem text about the "Day of Wrath". The composer decided to use the meditative figurative sphere in this part, wishing to rise and soar over everything negative and let all the earthly sufferings go.

The analysis of the mass showed that in most parts (except VII and VIII) the composer uses slow or moderate tempo, a quiet nuance, there are no climaxes. Analyzing the peculiarities of the thematism in the mass, we can say that the author often comes close to the genre of the Gregorian chant in its pure form (in unison, in a quart), the themes are quite ascetic, restrained and do not have much development. The semantics of the work synthesizes various states of the penitential soul and embodies such modes of meditative lyricism as penitential, sorrowful, contemplative, prayerful, and peaceful ones. One of the stylistic features of M. Shukh's musical language is the use of sustained chords in the cadence at the end of phrases or at the end of the parts themselves, which is also observed in this work and is also a manifestation of the meditative semantics.

The parts of the mass can be conditionally divided into figuratively bright parts (e.g. "Kyrie eleison", "Victimae paschali", "Domine Jesu Christe", "Agnus Dei"), which mostly sound in major keys where enlightened, ascending intonations, consonances prevail, and mournful ones (e.g. "Dies irae", "Dies illa", "Lacrimosa"). As the name of the work "And I said in my heart" suggests, the Mass has many inner emotions of the author; it reveals the composer's own self. This is evidenced by the fact that the composer wrote his piece not for the full choir, but for a vocal trio in order to make the texture of the work more transparent and its sound more gentle, intimate, as well as to affirm the dominant female image in the piece – the image of Mother. Soft voices and the "angel-like" solo of the high soprano help to create the image of the human soul "departing", "flying away" to God. An important role in the embodiment of the meditative concept of the mass is assigned

to the accompanying instruments – the organ and synthesizer. From the first seconds soft organ chords resemble the sound of the choir, and the slight rustle of the synthesizer's sound dip listeners into the prayerful sphere, way of thinking. And then throughout the composition they help to create an elevated, prayerful image.

Conclusions. When analyzing various genres of choral works by M. Shukh, one can note that the composer resorts to meditativity both in spiritual choral works (for the embodiment of the Divine being through music) and in secular genres. So, this quality of the composer's choral thinking can be seen in the Mass "And I said in my heart," which is a vivid embodiment of the liturgical interpretation

Key words: meditativity, the Mass, semantic signs, modus.

Постановка проблемы. Среди многообразия художественных направлений начала XXI века особое место занимает специфический пласт композиций, который музыковеды связывают с влияниями на музыкальное творчество медитации. Опираясь на исследования в этой области, можно сделать вывод, что данное понятие очень многопланово и неоднозначно. Особенно с точки зрения применения его к духовной музыке. Как известно, «медитация (размышляю, обдумываю) – умственное действие, направленное на приведение психики человека к состоянию углублённой сосредоточенности» [4]. Можно ли говорить о наличии данных состояний по отношению к духовно-образной сфере мессы, ведущего канонического жанра западноевропейской традиции? Состояние сосредоточения и размышления связан прежде всего с молитвой – обращением к Богу. Естественно, молитва не может быть громкой, кричащей. Молитвенное состояние – отражение внутреннего чувства, хотя молитва бывает разной: в ней могут содержаться просьбы к Богу, благодарность или хвала Его величию. Насколько правомерно приравнять смысловое наполнение понятия «медитативность» в музыкальном творчестве композиторов второй половины XX века к системе ценностей молитвенности верующего человека? Этот вопрос отражает сущность категориального анализа предпринятого исследования.

Итак, месса «И сказал я в сердце моем» М. Шуха на канонические латинские тексты (для сопрано, женского вокального трио, органа и синтезатора), несомненно, принадлежит к духовному жанру и

отличается весомой ролью медитативности в художественной концепции сочинения. Научный интерес автора продиктован неизученностью избранного произведения в аспекте медитативной семантики.

Объектом статьи является хоровое творчество М. Шуха; **предметом** – медитативность в структуре художественного сознания.

Цель статьи – выявить медитативность в структуре мессы «И сказал я в сердце моем» М. Шуха для постижения специфики художественного сознания композитора.

Анализ последних публикаций по теме. Говоря о таком широком понятии как «медитативность», следует определить этимологию слова. Как указывает музыковед М. Кузнецова, в содержательном плане этот пласт связан со сферой созерцания, рефлексии, самоуглубления, размышления, философской сосредоточенности [3]. В музыке данная концепция существует издавна и проявлялась в различные эпохи, в различных жанрах. Как известно, медитативность была основой творческого направления многих композиторов конца XX – начала XXI веков (А. Пярт, С. Губайдулина, В.Сильвестров). Понятия медитации и аллюзии часто встречаются в интервью М. Шуха, многочисленных публикациях о его творчестве [2, 5].

Изложение основного материала. Анализируя духовную музыку М. Шуха и, в частности, его мессу «И сказал я в сердце моем» заметно стремление композитора к духовному созерцанию, размышлению. Возникает вопрос: ведь жанр «месса» предназначен для исполнения именно в храме, а пение в храме имеет свою специфику. Говоря о храмовом исполнении, приходит понимание, что самое главное в звучании церковных песнопений – это молитвенность. Святое таинство, происходящее в церкви, имеет глубочайшее содержание. Нельзя ли понятие «молитвенность» также трактовать как состояние глубокого размышления, погружения, созерцания, подобно медитативности? В этом случае, данные понятия могут быть тождественны.

Месса «И сказал я в сердце моем» М. Шуха интересна с точки зрения жанрового имени сочинения. Несмотря на то, что авторское обозначение мессы соответствует канонической модели жанра,

подразумевается иное жанровое имя – *посвящение* памяти матери. По образному решению концепция произведения приближается к Реквиему. Об этом свидетельствует и структура Мессы. Произведение состоит из 9 частей, из которых 8 входят в состав классического Реквиема, за исключением одной – «*Victimae paschali*», которая является григорианской секвенцией.

Рассмотрим, каким образом проявляются черты медитативности-молитвенности через семантику в мессе «И сказал я в сердце моем» М. Шуха.

Исходя из авторского названия сочинения «И сказал я в сердце моем», в Мессе много внутренних личных переживаний, раскрыто индивидуальное «я» композитора. Об этом свидетельствует факт того, что автор использовал в сочинении не полный состав хора, а лишь вокальное трио, сделав фактуру сочинения более прозрачной, а звучание – более трепетным, сокровенным, с целью раскрытия главного женского образа – образ Матери. Мягкое звучание голосов и «ангельское» соло высокого сопрано помогают создать образ человеческой души, «уходящей», «улетающей» к Богу. Созданию мистичной атмосферы способствует и инструментальная «канва» сочинения – использование органа и синтезатора.

Месса наполнена интонациями светлой грусти, прозрачная архитектоника частей делает звучание Мессы невесомым и возвышенным. Характер частей по эмоциональному наполнению – созерцательный, молитвенный, умиротворённый, лишён яркого разнообразия. В большинстве частей (кроме VII и VIII) композитор использует медленные либо умеренные темпы, тихую нюансировку, отсутствуют кульминации. Проанализировав особенности тематизма в мессе, можно заметить, что автор часто приближается к жанру григорианского хораля: темы достаточно аскетичны, сдержаны, не имеют большого развития. Одна из особенностей хоровой стилистики М. Шуха – выдержанные аккорды в кадансе в конце фраз (либо частей), что является проявлением медитативной семантики.

Части цикла можно условно разделить на образно светлые («*Kyrie eleison*», «*Victimae paschali*», «*Domine Jesu Christe*», «*Agnus Dei*», которые в основном звучат в мажорных тональностях, где преобладают просветлённые, восходящие интонации, консонансы) и

скорбные («*Dies irae*», «*Dies illa*», «*Lacrimosa*»).

I часть *Kyrie eleison* (*Andante molto*, тональность *es-moll*) отличается хрустально-невесомым звучанием хора. С первых звуков автор вводит слушателя в состояние сосредоточенной молитвы. Композитор использует высокий регистр как в вокальных партиях, так и в партии органа, придавая музыке возвышенный образ. *Kyrie* состоит из 2-х разделов. Первый – славильный, светлый и радостный. В тональном отношении – опора на тональность *D-dur*. Лейтмотивом части является мелизматический ход шестнадцатых (опевание III и V ст. *D-dur*), который встречается и в партии органа, и в вокальных партиях. Данный мотив имеет восходящую интонацию и напоминает звучание звонкого высокого колокольчика. Второй контрастен первому: это – мольба о помиловании, опора на тональность *d-moll*. Основная тема наполнена молебными интонациями. Мелодия, движущаяся в обратном пунктирном ритме, напоминает вздохи или стоны. Стилистическая особенность – постоянное секвенцирование: преобладают нисходящие секвенции по полутонам, создавая эффект «ухода», «истаивания» музыки.

Как известно, «***Dies irae*» (II часть)** – один из драматических центров в классических образцах реквиема (например, в творчестве В. А. Моцарта, Дж. Верди, А. Шнитке). Однако в произведении Шуха вторая часть Мессы «И сказал я в сердце моем» является медитативно-созерцательной, по сути, не выражая основной мысли канонического текста о «Дне гнева». Композитор решил использовать медитативный модус музыкальной семантики, желая возвыситься и воспарить над всем негативным, отпуская земные страдания. Аскетичная основная тема (в амбигусе терции) написана в стилистике григорианского хорала и отличается таинственностью (темп *Misterioso*). С появлением скачка на сексту в мелодии первого сопрано рождается внутреннее напряжение – новый семантический знак (крик души).

III часть «*Lacrimosa*» (*Moderato*) является трагической кульминацией Мессы (оплакивание умершей). Композитор очень тонко воплотил данный образ. Тональность *es-moll*, умеренный темп, речевые секундовые интонации создают семантику плача. Мерный ритм четвертей у низких голосов и на их фоне «вздыхающие»,

задерживающиеся синкопами, восьмые в партии органа воплощают траурное шествие. В основе части звучат две основные темы, которые повторяются либо точно, либо варьируются в каждом разделе. Первая – песенная, выразительно развивающаяся восьмыми длительностями. Вторая – более аскетичная – характеризуется обилием скачков. Особенностью данной части является использование композитором пауз на весь такт. Внезапная тишина вводит в оцепенение, заставляя задуматься о дилемме жизни и смерти.

В *IV части «Dies illa» (Dolce doloroso)* использован текст предыдущей части, что является своего рода продолжением скорбной, «слезной» V части. Часть можно разделить на два раздела. Тематизм первого очень схож с предыдущей частью – часто используется обилие восходящих скачков. Во втором разделе появляется секвенционная тема из II части «*Dies irae*» в партии органа, то есть образовывается тематическая арка. Таким образом, можно сказать, что части «*Dies irae*», «*Lacrimosa*» и «*Dies illa*» объединены единой концепцией, а также вычленив в мессе М. Шуха раздел, традиционный для жанра Реквием – «*Dies irae*».

V часть «Victimae paschali» не является частью классического Реквиема: это – григорианская секвенция, повествующая о празднике Пасхи и Воскресении Христа. Первый раздел композиции делится на два периода, условно выполняя функции запева и припева. Первый период – аскетичен, начальная тема написана в духе псалмодии – автор разделил каждую восьмую ноту паузами, тем самым приблизив тему к разговорной речи. Затем паузы появляются уже после более продолжительного мотива темы, напоминая вздохи. Подобно другим частям, здесь автор использует большие скачки вверх в вокальной партии первого сопрано, словно унося звук к небу. Архаично изложение мотива в кварту у первого и второго сопрано, что напоминает строгие, аскетичные средневековые напевы. *Alleluia*, звучащая празднично, возвышенно представляет своего рода припев; голоса соединяются в квинтовом созвучии – ярком, наполненном.

Второй раздел – хорал, имеющий в основе неимоверно красивую, мелодию, построенную на нисходящей секвенции. В данном разделе мелодизм более развит по сравнению с аскетичным тематизмом предыдущего раздела. Тема первого сопрано необычайно нежна,

трепетна. Восходящие скачки, унося голос к небу, наполняют душу просветлением. Голоса то будто растворяются в непрерывной полифонической ткани, то собираются в стройном хорале. Завершает раздел «*Alleluia*», утверждая вышесказанное.

Третий раздел – тематическая арка, возвращение к строгому тематизму первого раздела, имеющему в своей основе григорианский хорал. Голоса звучат в унисон либо в квинту. Тема видоизменена, однако напоминает тему первой части. Яркая кульминация – вначале громкий возглас в квартаккорде, а затем повторение всеми голосами темы в квартсекстаккорде, что «утраивает» фактуру, добавляя новые краски в звучание. Заключительный эпизод утвердительный возглас «*Amen*», где композитор вновь возвращается к теме григорианского хорала, звучащей в начале, как основной интонационной единице части. Завершается часть короткими возгласами то в партии органа, то в партии первого сопрано. Звучание как будто растворяется, оставляя невидимый след.

VI часть «*Domine Yesu*» (*Sempre*) является частью Реквиема (входит в классический состав раздела *Offertorium*). В структуре части просматривается двухчастная форма. Отметим, что композитор использовал лишь две начальные строки части «*Domine Yesu Christe Rex gloriae*», тем самым обозначив только черты данного жанра. Если в предыдущих частях Мессы не было ярко выраженного соло, то здесь главенствует партия первого сопрано, остальные голоса служат фоном. Даже звучание органа минимально, оставляя человека «наедине с Богом». Вся музыкальная концепция основана на одной теме, которая звучит то в одном солирующем голосе, то «переливается» из партии в партию. Звуковые блики, подобно солнцу, невесомы и легки. Соло первого сопрано начинает свою «ангельскую» тему с вершины-источника, постепенно ниспадая. Важно отметить, что наравне с распевной кантиленой тема преобразуется в «лёгкие» триоли, добавляя воздушность в музыкальную символику.

VII часть «*Sanctus*» (*Allegro*) написана в духе юбилейный, пронизана обилием виртуозных пассажей в обеих партиях. В хоровой партии много орнаментики, спиралеобразного «кружения» шестнадцатых, присутствует синкопированный ритм. Всё это придаёт характер григорианики, свойственный манере пения в католическом храме.

По структуре «*Sanctus*» состоит из трёх разделов. Начинается часть торжественным вступлением, которое звучит основательно – ярким возгласием. Первый раздел написан в трехчастной форме, скором темпе (*F-dur*). Экспозиция включает в себя две темы. Первая – светлая, взлетающая вверх; обилие мелких длительностей, которые добавляют эффект воздушных струящихся волн, а синкопы – неуловимости. Вторая тема в духе григорианского хорала – более размеренная, все голоса и синтезатор звучат строго в унисон. Во втором периоде происходит смена тональности (*h-moll*), что привносит в музыку некую тревожность. Тема данного периода также построена на кружении шестнадцатых и синкопированном ритме, звучит легко. Однако на фоне темы у голосов по-особенному звучит органнй пункт на тонике *h-moll* (в партии синтезатора), оттеняя лёгкую, лучистую тему, добавляя минорную краску.

Второй раздел отличается новизной семантики. В третьем периоде также меняется тональность на *d-moll*. Появление новой минорной тональности привносит в музыку аскетичность и таинственность. В партии синтезатора меняется фактура: появляются мягкие переливы, делая раздел более лиричным. В завершении вновь звучит тема второго периода в сокращённом виде.

Второй раздел (*Andantino*) – григорианский хорал. Интересно расположение голосов: первое и второе сопрано звучат в квартовом созвучии, а третье сопрано вторит в октаву первому. Такое распределение создаёт особенное аскетичное звучание. Третий раздел выполняет функцию репризы, построен на теме второго периода первого раздела.

Небольшая по масштабу *VIII часть «Benedictus» (Vivo)* – по настроению светлая, прозрачная. Партия органа «звенит» в высоком регистре подобно высокому колокольчику, сопровождая «ангельскую» мелодию в вокальных партиях. Часть, состоит из трёх предложений. В первом основная тема проходит в партии органа нисходящим секвенционным развёртыванием мелодии, словно кружась. На этом фоне в партии первого сопрано звучит краткий восходящий утверждающий мотив с завершающим квартовым скачком. Данный мотив повторяется трижды.

Во втором предложении изменяется темп (*meno mosso*),

появляется выразительная, плавная тема у второго и третьего сопрано в терцию, затем добавляется первое и звучит трёхголосие. Завершает часть «кружащая» светлая тема в партии органа на фоне высоких выдержанных звуков сопрано.

IX часть «Agnus Dei» (*Andante molto*) – заключительная часть мессы *ordinarium*, а также Реквиема. Можно предположить, что композитор, используя в последней части сочинения именно текст Мессы, тяготеет не к трагической, а к медитативной концепции. Светлый, умиротворённый образ имеет сходство с I-й частью: тот же темп (*Andante molto*), преобладание сольных эпизодов хоровых партий, похожие интонации: плавное движение мелодии по полутонам, прерывающееся внезапными скачками. Данная часть написана в свободной форме с чертами строфичности.

Выводы. Месса М. Шуха «И сказал я в сердце моем» – сочинение с христианской концепцией: воплощение скорби (оплакивание матери) несет вместе с тем и свет надежды. В музыке М. Шуха воплощено размышление, созерцание, и конечно молитвенность, которой не может не быть в каноническом жанре мессы. Произведение написано в едином образном ключе. Отсюда вывод, что в нем действуют законы медитативной драматургии. Канонический жанр мессы в данном случае не противоречит медитативному мировосприятию светского человека: меняется только субъект медитации (вместо природы, Я человека – Божественная сущность). Происходит синтезирование светских и религиозных интенций медитативности. Обобщим принципы медитативной концепции в Мессе «И сказал я в сердце моем» М. Шуха:

- применение композитором состава женского трио и соло сопрано, что способствует прозрачности, лёгкости фактуры сочинения;
- медленные (умеренные) темпы, преобладающие практически во всех частях (за исключением VII и VIII частей);
- преобладание минорных тональностей, тихой нюансировки;
- обилие выдержанных аккордов в кадансе в конце фраз либо в конце самих частей;
- семантика синтезирует различные состояния покаянной души и воплощает такие модусы медитативной лирики, как скорбный, созерцательный, молитвенный, умиротворённый;

- применение григорианских распевов в чистом виде (в унисон, в кварту), что придаёт музыкальному языку некоторую статичность.

Важная роль в воплощении медитативной концепции Мессы отводится сопровождающим инструментам – органу и синтезатору. Мягкие аккорды органа, напоминающие звучание хора, а также лёгкий шелест звучания синтезатора с первых секунд вводит слушателей в молитвенную сферу, образ размышления на протяжении всего сочинения помогают создать возвышенный, молитвенный образ.

Перспектива дальнейшего развития темы. Проанализировав различные жанры хорового творчества М. Шуха, можно заметить, что к медитативности композитор прибегает как в духовных хоровых произведениях (для воплощения Божественного бытия средствами музыки), так и в светских жанрах. Таким образом, отметим данное качество хорового мышления композитора Шуха В мессе «И сказал я в сердце моем» является ярким воплощением литургической трактовки.

Литература

1. Арановский М. Тезисы по музыкальной семантике [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148>
2. Денисенко Л. Ретранслятор Михаил Шух. Еженедельник 2000. 2012. № 50. С. 10–12.
3. Кузнецова М. А. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров. – автореф. дис. ... кандидат искусствоведения. : 17.00.02. Московская государственная консерватория им. П. Чайковского. Москва, 2007. 18 с.
4. Сайт Академик [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://dic.academic.ru/>
5. Чеснокова Н. Некоторые мысли о жанровых аллюзиях и формировании «новой духовности» в музыке Михаила Шуха. Периферия в искусстве. 1994. № 6. С. 5.

References

1. Aranovsky M. Tezisy po musikalnoy semantike [Electronniy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148>
2. Denisenko L. Retriansliator Mikhail Shukh. Ezhenedel'nik 2000. 2012. № 50. P. 10-12.

3. Kuznetsova M. A. Meditativnost kak svoistvo muzykalnogo myshleniia: Avet Terterian, Arvo Piart, Valentin Silvestrov. – avtoref. dis. ... kandidat iskusstvovedeniia: 17. 00. 02. Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. P. Chaikovskogo, Moskva, 2007. 18 P.

4. Sait akademik [elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa :<https://dic.academic.ru/>

5. Chesnokova N. Nekotorye mysli o zhanrovykh alliuziakh i formirovanii «novoï dukhovnosti» v muzyke Mikhaila Shukha. Periferiia v iskusstve. 1994. № 6. P. 5.

УДК 780.647.2.0712:78.03(477.54-25)
ORCID 0000-0002-4134-4403

Стрілець Андрій

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ХАРКІВСЬКА РЕГІОНАЛЬНА ШКОЛА ГРИ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ): ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСЬКІ ПРИОРІТЕТИ

Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріорітети, персоналії. Статтю присвячено обґрунтуванню ролі баяна (акордеону) в сучасному соціокультурному просторі музичного мистецтва України на прикладі однієї з провідних шкіл, створеної на базі Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського в 1951 році. Надано аналіз Харківської регіональної баянної школи (від другої половини ХХ ст. до нині); розкрито її персоналії на ґрунті вивчення п'яти генерацій виконавців-викладачів. Узагальнено чинники, які впливають на невідворотність змін в усталях традицій регіональної школи гри на баяні. Позначається тенденція до певної уніфікації виконавців відповідно до стилістичних напрямків музичного мистецтва, які вони обрали для творчого самовираження. Окреслено перспективи розвитку харківської виконавської школи в світі сучасних технологій і необмежених кордонів музичної комунікації.

Ключові слова: баян, Харків, регіональна школа, генерація виконавців-викладачів.

Стрелец Андрей. Харьковская региональная школа игры на баяне (аккордеоне): история, исполнительские приоритеты, персоналии. Статья посвящена обоснованию роли баяна (аккордеона) в современном социокультурном пространстве музыкального искусства Украины на примере одной из ведущих школ, созданной на базе Харьковского государственного института искусств им. И. П. Котляревского в 1951 году. Представлен анализ Харьковской региональной баянной школы (от второй половины ХХ века и до ныне); названы её представители на основе изучения пяти поколений исполнителей-педагогов. Обобщены факторы, обуславливающие постоянство процесса изменений в сложившихся традициях региональной школы игры на баяне. Обозначена тенденция к унификации исполнителей в соответствии со

стилистическими направлениями искусства, выбранными ими для творческого самовыражения. Обозначены перспективы развития харьковской исполнительской школы в мире современных технологий и неограниченных возможностей музыкальной коммуникации.

Ключевые слова: баян, Харьков, региональная школа, генерация, исполнители-педагоги.

Strilets Andriy. «Kharkiv regional school of chromatic button accordion playing: the history, the personalities and the priorities of performing».

Background. The article focuses on articulating the role of chromatic button accordion in the modern sociocultural system of Ukrainian musical art, based on the case of one leading school established in 1951 on the basis of Kharkiv National Kotlyarevskyj University of Arts.

Objectives. The objective of the article is to provide an analysis of Kharkiv regional accordion school (since the second half of the 20th century to the present day), as well as its personalities using as an example five generations of performers-teachers.

Methodology of the study includes researching of the history and practice of performing chromatic button accordion (the fundamental works of M. Imkhanyckyj, U. Loshkova, I. Snjedkov, A. Mirek, A. Stashevskyj)

Results. After the invention of the chromatic button accordion a little over 100 years ago, it went from a primitive musical instrument satisfying everyday needs to one recognized on the professional concert stage. The status of the instrument has been changing hand in hand with its improvement and the creation of original repertoire. Now the chromatic button accordion is on par with other academic instruments recognized worldwide.

Currently there are four chromatic button accordion schools in Ukraine - in Kyiv, Odessa, Lviv and Kharkiv. Kharkiv has been viewed as a regional center of development of the chromatic button accordion performing since early 20-ies of the 20th century. However, the original “Kharkiv school of performing” was fully established with the opening of the chromatic button accordion class at the orchestra department of the University in 1951. This event became final in the formation of the system of professional chromatic button accordionists and teachers preparation. It is as follows: music school, music college, conservatory. The founder of the chromatic button accordion class was L. M. Horenko (1925-1989). Volodymyr Yakovych Podgornyj (1928-2010), an outstanding performer, composer and teacher, played the key role in the formation of Kharkiv original chromatic button accordion school. His unique compositional and performing style dramatically changed the teaching methodology, performance priorities,

approaches to transcription and translation of works for an chromatic button accordion, the “harmonic mindset”. Volodymyr Yakovych contributed greatly to the creation of original chromatic button accordion repertoire which surpassed existing samples in its quality, giving a new direction to the chromatic button accordion development not only in Kharkiv, Ukraine but also abroad. Thus, L. M. Horenko and V. Y. Podgornyj became the first generation of chromatic button accordion teachers in Kharkiv National Kotlyarevskij University of Arts.

The second generation of teachers at the department including Podgornyj’s students O. I. Nasarenko and A. P. Ghaidenko used to uphold these principles, but they also brought additional details generally related to their inherent features of character. The representatives of the third generation at the department - professors O. V. Mishhenko and I. I. Snjedkov brought innovative characteristics to the general terms of the performing school. They have been known to pay attention to the logic of dramatic development, conciseness of musical forms, technical perfection, academicism, the balance of the emotional and rational performance components, the perfection of small intonation pieces.

The fourth generation includes Andrij Ghetman who’d been working since 1995 to 2007, and Andrij Strilets who started his career in 1998. They both were students of Kharkiv chromatic button accordion school taught by Professor I. I. Snjedkov. Following general principles of “Podgornyj school”, those personalities deviate significantly from the original source. A. Ghetman’s performing is characterized by specific academicism both in the quality of performing and in selecting a concert repertoire. A. Strilets distinguishes by advanced orchestral thinking, focused work with the viewer, attention to a musical phrase structure, expressiveness and emotional completeness of performance.

The fifth generation consists of Dmytro Zharikov (a soloist of the regional Philharmonic society) who has received a Master's degree at Rostov Academy of Music named after S. V. Rakhmaninov under the direction of the world-famous accordion player Yuriy Shyshkin and Yuriy Djjachenko (a student of O. I. Nasarenko) who teaches the conducting course. They have worked at the department since 2015.

Conclusion. The modern chromatic button accordion through developing in the plane of professional instrumental performing, repeats the path of other famous academic musical instruments. Moreover, Kharkiv regional accordion school, being one of the leading development centers of the chromatic button accordion in Ukraine, has entered the value system of the 21st century culture. Its development and increasing authority in the world arena are related to: 1) the further integration into the extensive network of European music universities; 2) experience exchange not only at the level of teaching methods, but also through

the introduction of exchange programs with students from leading conservatories of different countries worldwide; 3) the creation of the conditions for the training of a certain unification specialists according to the existing genre and stylistic directions of performance on chromatic button accordion; 4) the orientation on the implementation of all the advanced instruments constructive capabilities (sound production and strokes) and timbral coloring; 5) the search for forms of the chromatic button accordion (as an academic instrument) creative synthesis: from established forms of ensembles (such as strings or wind) to modern theatrical, vocal and dance performances, music and light show.

Keywords: bayan, Kharkov, regional school, generation, performers, teachers.

Постановка проблеми. Баян – інструмент достатньо молодий. Вік перших дуже спрощених за конструкцією зразків налічує менше ніж 200 років, більш подібних хроматичних – трохи біля 100 років, а готово-виборному багатому тембровому інструменту сучасного зразка – лише близько 50 років. За цей час баян пройшов довгий шлях від примітивного музичного інструменту для задоволення певних побутових потреб до визнання на професійній концертній естраді. Зміни у статусі інструмента відбувалися паралельно з його удосконаленням та створенням оригінального репертуару. І зараз баян (акордеон) стоїть на одному щаблі з іншими, визнаними у всьому світі, академічними музичними інструментами. Таке твердження є вірним і на глобальному рівні. Інструменти ідентичні або дуже схожі за конструкцією до нашого українського концертного баяну побутують на всіх континентах. Доречно згадати думку А. Мірека щодо етнічної приналежності того чи іншого інструменту: «...не имеет никакого значения то, в какой стране, у какого народа впервые появилась первоначальная конструкция того или иного инструмента для выявления его национальной принадлежности. основополагающий критерий – именно традиционность бытования в определённой этнической среде для выражения национального музыкального искусства» [3, с. 486]. У розвиток цього судження, слід зазначити, що воно є вірним стосовно пневматично-язичкових інструментів (подібних до баяну за конструкцією), які побутують в інших країнах світу. Актуальність теми складає необхідність розгляду сучасного стану розвитку мистецтва гри на цьому інструменті, який належить

культури глобалізованого світу.

Мета дослідження – надати аналіз харківської регіональної баянної школи від генези (другої половини ХХ ст.) до сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Шлях до визнання баяну як академічного інструменту проходив через створення оригінального репертуару. А. Сташевський так пише на цю тему: «Наявність саме власного репертуару, з одного боку, та відповідність його якісно-професійного та художньо-естетичного рівня нормам репертуару камерно-інструментальних жанрів – з іншого, посідає значне місце на шляху академізації будь-якої музично-інструментальної культури» [8, с. 119]. Поява нових творів для баяна всесвітньовідомих композиторів (К. Пендерецький, С. Губайдуліна, М. Кегель) засвідчила перспективність інструменту. Нині кількість оригінального репертуару для баяна і його жанрове розмаїття настільки велике, що дозволяє майже повністю відмовитись від запозичень, як в навчальному процесі, так в концертній практиці.

Потужним чинником визнання баяна як інструмента глобального значення стала діяльність всесвітньо відомих композиторів-виконавців Астора П'яццолі (бандонеон) та Рішара Гальяно (кнопковий акордеон – аналог сучасного баяну). Популярність їх мелосу і ритмів, стовідсоткова відповідність запитам суспільства має загальнооб'єднуюче значення. Виконання творів П'яццолі і Гальяно ансамблями різного складу із залученням інструментів симфонічного оркестру надало поштовх для пошуку нових тембральних мікстів за участю баяна, ствердженню баяна у складі ансамблів за участю струнно-смичкових, дерев'яних духових інструментів, фортепіано та ударних інструментів. За короткий проміжок часу склад таких ансамблів ствердився, як сталий. З'явився певний стилістичний напрямок «П'яццола ансамблі». Інтерес до таких колективів не вщухає по всьому світі. Концертні твори для баяна і симфонічного оркестру ще більше зміцнили позиції інструмента, як концертного і академічного. Тому сприйняття сучасного баяна як «народного» інструмента вважається сумнівним. По-перше, через загальносвітове розповсюдження не можливо визначити, якому саме народу він належить. По-друге, на сучасному етапі розвитку він має всі ознаки академічного інструменту. Отже, сучасне баянне мистецтво є явищем

глобального значення, тому що сприймається всією світовою музичною спільнотою, як стало, сформоване і пізнаване.

Нині в Україні діють чотири регіональні баянні школи: київська, одеська, львівська, харківська. (П'ята школа – донецька, з відомих причин втратила свої позиції).

Харків, як регіональний центр розвитку академічного виконавства на баяні, відомий ще з початку 20-х років ХХ ст. Перший в Україні клас народних інструментів відкрито 1920 року у музичній Профшколі №2 Володимиром Андрійовичем Комаренком, а вже через рік професійне навчання здійснювалося в шести профшколах. 1927 року в Харкові було проведено Перший всеукраїнський конкурс гармоністів. У 1934 р. клас баяна відкрито у Харківському музичному училищі, а у 1943 – у спеціалізованій дитячій музичній школі. Але повноцінне формування оригінальної «харківської школи гри» почалося з відкриттям класу баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії в 1951 році, який і став верхівкою сформованої ланки підготовки професійних кадрів – виконавців на баяні і викладачів. Засновником класу баяна став Л. М. Горенко (1925-1989), який на той час працював солістом Харківського обласного радіо та був завзятим популяризатором баяна. В роботі зі студентами професор Л. М. Горенко активно займався вирішенням проблеми виконавського репертуару. Ним зроблено близько 50 обробок і перекладень для баяна відомих фортепіанних і скрипкових творів. Леонід Миронович підготував десятки високопрофесійних музикантів, серед яких доктор мистецтвознавства, академік Російської академії музики імені Гнесіних М. Й. Імханицький, професор Харківської державної академії культури Т. В. Большакова, доценти В. Курисько і О. Чиняков.

М. А. Давидов виокремлює харківську школу гри на баяні в своєму підручнику «Історія виконавства на народних інструментах», зазначаючи наступне: «...її потужне історичне минуле і композиторський потенціал» [1, с. 5]. І це висловлювання перш за все пов'язано з постаттю видатного митця і композитора – Володимира Яковича Подгорного (1928-2010). Саме його неповторний композиторський і виконавський стиль, починаючи з другої половини 50-х – початку 60-х років минулого століття, назавжди змінив методику викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до

транскрипції та перекладень творів для баяна, «гармонічне мислення» і культуру звуковидобування баяністів Харкова. 1956 року після закінчення композиторського відділення (клас В. Т. Борисова) та відділення народних інструментів Володимир Якович стає викладачем Харківської консерваторії. Подгорний мав величезний авторитет серед студентів, а його несамовито експресивне і надзвичайно чуттєве виконання творів вихором підкорювало серця слухачів і учнів. Потужна складна гармонія, симфонізація і поліфонізація фактури приголомшували. В. Я. Подгорний створив новий вектор розвитку баяна не тільки для Харкова і України, а й для баянного мистецтва всього СРСР. Не дарма В. Подгорний був прийнятий до лав союзу композиторів СРСР вже через два роки після закінчення консерваторії. Володимир Якович плідно працював над збільшенням виконавського репертуару баяністів. Йому належить близько 30 неповторних і вишуканих творів для баяна, «Альбом для юнацтва», «Школа технічної майстерності і ладо-гармонічного мислення», велика кількість перекладень і транскрипцій для баяна фортепіанної, скрипкової та оркестрової музики відомих авторів, музика для домри, вокальна музика і музика для симфонічного оркестру.

Володимир Якович – людина незряча з покаліченою кистю правої руки силою таланта, труда і непереборного бажання до навчання зміг екстерном закінчити музичне училище, композиторське відділення Харківської консерваторії і паралельно за два роки виконавське відділення кафедри народних інструментів. Тим самим вказавши шлях іншим молодим талановитим музикантам. І вони наслідували приклад «вчителя». Навчання на кількох факультетах консерваторії саме серед «народників» Харкова стає нормою, так же, як і великий відсоток композиторів серед викладачів кафедри народних інструментів. Ця своєрідна риса, як візитівка, зберігається і по сьогоднішній день, вирізняючи Харківську регіональну школу виконавців на народних інструментах від інших музичних навчальних центрів України. Серед учнів Володимира Яковича – заслужені діячі мистецтв України, професори О. Назаренко, А. Гайденко, В. Овод, заслужений артист України О. Міщенко, лауреати міжнародних і національних конкурсів Ю. Абраменко, В. Зеленюк, П. Потапов, Є. Малихін, Ю. Євенко та ін.

Як пише у навчальному посібнику І. Снедков: «досягнення

Володимира Яковича в педагогіці більшою мірою обумовлені його композиторським досвідом і виконавським талантом. Відомо, який вплив на учня має педагог, який сам блискуче володіє інструментом...». Бажання учня досягти такого ж рівня майстерності підбурює його до ще більш наполегливої праці. Володимир Якович цінувач час проведений в колі однодумців. Постійне спільне обговорення репертуару, концертів, поїздок на конкурси, перші виконання творів перед студентами і колегами працювали на духовне наближення і формування оригінального виконавського стилю. Головною рисою якого було акцентування уваги на художньому образі. Велике значення мала робота Подгорного з впровадження п'ятипальцевої аплікатури, розвитку ладо-гармонічного мислення студентів, розробки нових виконавських прийомів, створення ансамблів і концертного репертуару для них. Додам кілька слів про винятковий слух і музичну пам'ять Подгорного, який був здатен почути найменшу фальш в будь-якій насиченій фактурі з великої відстані та одразу сповіщав про це, що спонукало студентів до максимально ретельного відношення до тексту. Отже, В. Я. Подгорний і Л. М. Горенко стали *першою «генерацією»* викладачів по класу баяна Харківської консерваторії.

Однак будь-яка виконавська школа, що ґрунтується на надбаннях певної особистості (в даному випадку В. Я. Подгорного) і його найближчих однодумців та учнів, не може історично довго знаходитися в незмінних межах сталих принципів і вироблених положень (догм). Вплив часу, поява нових особистостей, широке коло спілкування, а тим більш вплив сучасного необмеженого інтернет та медіа простору, спонукають до неминучих змін навіть у дуже замкненому середовищі. І якщо *друга «генерація»* викладачів кафедри – О. І. Назаренко, А. П. Гайденко, що находились під впливом школи Подгорного, повністю сповідували його принципи, в цілому були його однодумцями і привносили деталі, які пов'язані більшою мірою з певними рисами їх особистості.

Слід зазначити, що обидва професори кафедри є яскравими творчими діячами. В творчому доробку заслуженого діяча мистецтв України, професора Назаренка О. І. (1938 р.н.) є десятки музичних творів для баяна соло і оркестру баянів, перекладень і обробок для

ансамблів баяністів, аранжувань і транскрипцій, наукових робіт, публікацій, записів на радіо і телебаченні. Олександр Іванович за час свого творчого шляху був керівником і диригентом великої кількості оркестрів баяністів серед яких і оркестр баяністів ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Впродовж 10 років займав посаду декана оркестрового факультету. О. І. Назаренко є невідомим продовжувачем традицій Харківської школи виконавства на баяні. Його вирізняє вишукана манера звуковидобування, імітація і пошук нових тембрів на баяні, велика увага до насиченості та багатшаровості баянної фактури, рельєфності фактурних планів та витонченої гармонії.

Заслужений діяч мистецтв України, професор А. П. Гайденко (1937 р.н.) – людина з дуже ґрунтовною музичною освітою (виконавець, композитор, теоретик). Він є автором близько 100 абсолютно різнопланових музичних творів для симфонічного оркестру, хору, оркестру народних інструментів, ансамблів різноманітного складу, солістів інструменталістів і вокалістів. Має численні записи власних творів в Фонді Радіокомпанії України та успішно співпрацює з ведучими колективами і виконавцями нашої держави. Професор має дуже широке коло інтересів і знань, якими ділиться зі своїми учнями, впроваджуючи виконавський і педагогічний досвід «харківської школи» гри на баяні. Анатолій Павлович є знавцем пісенної і інструментальної музичної традиції не тільки українського народу, а й багатьох народів, що мешкають на європейському просторі. Він сповідує принципи поміркованого концертного стилю, одночасно спираючись на академізм і традицію народного музикування, віртуозність та значну увагу до метро-ритмічної структури музики.

Третя «генерація» викладачів кафедри – професори Міщенко О. В. та Снедков І. І. – починає привносити нові риси до загальних положень виконавської школи. Кілька слів про цих видатних музичних діячів Харківщини.

І. І. Снедков (1954 р.н.) вихованець класу М. В. Чекмарьова (1928-1998) (одномумця В. Я. Подгорного), заслужений діяч мистецтв України, професор, лауреат міжнародних конкурсів, концертний виконавець, ансамбліст, досвідчений викладач, організатор і художній керівник численних концертних народно-інструментальних колективів.

О. В. Міщенко (1956-2018) – учень В. Я. Подгорного, заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів, професор, концертний виконавець, ансамбліст, відомий викладач, автор великої кількості навчальних посібників і публікацій з приводу теорії та практики виконавства на баяні. Обидва музиканта завершували навчання в асистентурі-стажуванні ДМПП ім. Гнесіних (м. Москва) у складі дуету під керуванням доктора мистецтвознавства, професора М. Й. Імханіцького (до речі, теж вихованця Харківської школи клас Л. М. Горенка), і це беззаперечно вплинуло на їх музичний світогляд. Тим більше, що як говорить І. І. Снедков: «... ми з Олександром Володимировичем напрошувались на консультації до всіх провідних викладачів вишу і не тільки народників, складаючи певну статистику висловлених думок і побажань. У такий спосіб намагались подолати суб'єктивізм, наближаючись до об'єктивного судження». Отже, вже третя генерація викладачів усвідомила найкращі надбання московської баянної школи, певним чином інтерпретувала їх та почала втілювати в свою подальшу виконавську і педагогічну діяльність. Серед нових рис, що додалися до сталих принципів «школи Подгорного», – велика увага до логіки драматургічного розвитку, зрозумілість і лаконізм музичної форми в цілому, технічна досконалість, академізм, пошук рівноваги у співвідношенні емоційного і раціонального планів, ретельність відпрацювання дрібних інтонаційних побудов.

До *четвертої «генерації»* викладачів кафедри належать Андрій Гетьман (1971 р.н. працював з 1995 по 2007 рік) та Андрій Стрілець (1974 р.н. працює з 1998 року). Обидва вихованці харківської баянної школи, клас заслуженого діяча мистецтв України, професора І. І. Снедкова, є лауреатами і переможцями численних міжнародних і національних конкурсів. Сповідуючи загальні принципи «школи Подгорного», ці персоналії в своїй роботі вже помітно відхиляються від першоджерела. А. А. Гетьман, яскравий виконавець, соліст і відомий ансамбліст (у складі дуету з Дмитром Шаршоном), є продовжувачем традицій Харківської школи. Його манера виокремлювалась особливим академізмом, як в площині довершеної якості виконання музичних творів, так і в доборі концертного репертуару. Такі ж принципи він сповідував і як викладач кафедри (зараз, як викладач Херсонського музичного училища). Як сучасник,

який довгі роки слухав гру і працював поряд з Андрієм Анатолійовичем, вважаю, що на його формування більше вплинули саме викладачі третьої генерації з їх поміркованими поглядами на деякі аспекти гри ніж «харківська баянна школа формату В. Я. Подгорного».

А. М. Стрілець є носієм досвіду «харківської баянної школи», але під впливом своєї творчої і концертної діяльності (диригент міського театру народної музики «Обереги», головний диригент «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю», керівник оркестру народних інструментів Харківського вищого коледжу мистецтв) впроваджує в своєму класі нові риси та тенденції до музичного світогляду виконавця на баяні. Його вирізняє оркестрове мислення, прискіплива увага до структури музичних побудов, спрямування на роботу зі слухачем, виразність та емоційно образна наповненість виконання, як творів в цілому, так і найменших музичних епізодів. Стрілець А. М. створив кілька ансамблів, до складу яких окрім баяністів входять виконавці з числа студентів інших кафедр оркестрового факультету – струнно-смичкової та духової. Андрій Миколайович веде активний пошук нових форматів застосування баяну, нових тембральних сполучень і стилістичних напрямків. Останні роки, підтверджуючи сталу традицію харківської школи, активно займається композиторською діяльністю – створює новий музичний репертуар для баяна, ансамблів за участю баяна, оркестру народних інструментів, хоріві твори.

До останньої, *п'ятої «генерації»* викладачів-баяністів, входять Дмитро Жаріков (1986 р.н. клас професора О. В. Міщенко) та Юрій Дяченко (1986 р.н. клас професора О. І. Назаренка), які працюють на кафедрі з 2015 року. Ю. С. Дяченко – молодий виконавець, лауреат міжнародного конкурсу, диригент оркестрів народних інструментів. Він активно займається науковою діяльністю: у 2017 році захистив дисертацію та отримав звання кандидат мистецтвознавства. На кафедрі Юрій Станіславович викладає курс «Диригування» (він є другим диригентом оркестру народних інструментів ХНУМ) і часто приймає участь в концертних заходах, як диригент, виконавець і ансамбліст.

Д. В. Жаріков є солістом Харківської обласної філармонії. Поки

що рано робити висновки щодо особливостей його роботи в якості викладача. Але певні відмінності виконавського стилю Дмитра, концертуючого соліста-баяніста, вже помітні. І це не дивно. Д. Жаріков є випускником не тільки ХНУМ ім. І. П. Котляревського як студент і асистент-стажист. Окрім цього, він закінчив асистентуру-стажування при Ростовській академії музики ім. С. В. Рахманінова під керівництвом всесвітньовідомого баяніста Юрія Шишкіна, заслуженого артиста Росії. В свою чергу Ю. Шишкін – випускник класу метра педагогіки і композиції В. Семенова – є помітною фігурою у баянному виконавстві: цей митець ствердив нові власні стандарти у створенні транскрипцій і виконанні цілого пласта музики для симфонічного оркестру. Його манера вирізняється надзвичайною пластичністю фразування за допомогою «активного міху», рельєфністю і наповненістю образної сфери, пошуком і відтворенням нових «позабаянних» тембрів, прискіпливою увагою до технології артикуляції. Потужний вплив Ю. Шишкіна певним чином відбився на музичному світогляді виконавця Жарікова. Слухаючи гру Дмитра, який дає десятки сольних концертів за рік, розумієш: він продовжує пошук власного стилю в багатовекторній системі координат, сформованих зусиллями кількох баянних шкіл. Є підстави стверджувати, що процес змін у сталих традиціях харківської регіональної виконавської школи гри на баяні, є невинним. Це, насамперед, пов'язано з наступними чинниками:

- зміна поколінь виконавців і викладачів, чий загальнолюдський і мистецький світогляди формувалися в різних історичних умовах, на базі дещо відмінних еталонів світосприйняття в усіх сферах буття людини;
- генеза виконавської школи через появу нових генерацій викладачів – носіїв унікальної інформації, успадкованої від своїх педагогів і помноженої на властивості творчої особистості;
- поступове привнесення кращих надбань інших регіональних шкіл через постійне спілкування, взаємозбагачення досвідом та навчання окремих представників у вищих мистецьких навчальних закладах інших територіальних центрів баянного виконавства;
- нівелювання рис, притаманних конкретній школі, що пов'язані з певними перебільшеннями значення окремих виконавських аспектів;

- процес самоаналізу у лавах самих виконавців і викладачів, спричинений спілкуванням з широким колом музичної спільноти не пов'язаної з баяном;
- технологічні прориви в області глобального спілкування та загальнодоступності інформаційного простору для отримання будь-яких музичних надбань людства.

Не зважаючи на зміну поколінь, риси Харківської баянної школи залишаються сталими і пізнаваними.

Нові тенденції в виконавстві на баяні. Головним трендом сучасного виконавства на баяні є відхід від універсальності. Якщо поглянути на репертуар виконавців 20-50 річної давнини, то ми побачимо, що вони грали твори різних стильових напрямків, оригінальну музику і перекладення, академічний репертуар і народний, виступали як солісти і у складі ансамблів; часто виконували функцію концертмейстерів – були універсальними виконавцями. Зараз таких одиниці. В лавах сучасних баяністів відбувається помітне розшарування спеціалізації на історично усталених напрямках виконавства, як: академічне; естрадне; концертмейстерське; ансамблеве (з'являється багато виконавців на баяні, які спрямовують свої зусилля суто на грі в ансамблі та ще й певного складу).

Тенденція на уніфікацію виконавців відповідно до стилістичних напрямків музики, які вони обрали для власного самовираження є загальноприйнятим фактом. Майже всі авторитетні міжнародні і національні конкурси мають не тільки вікові категорії, а й категорії для виконавців окремих стилів. Навіть в ансамблевих категоріях є розподілення щодо складу і напрямку в музиці. Напрямок «Легкої музики» теж не є монолітним по суті. В ньому присутні: «вар'єте» (легка музика), джаз, рок. Інструмент є достатньо «модним», тому дуже часто баян або акордеон входить до складу рок-груп або інших естрадних колективів.

Спираючись на 20-річний досвід роботи на кафедрі народних інструментів ХНУМ, можу стверджувати, що і в Харківській регіональній баянній школі вже склалися передумови до розподілу студентів на певні виконавські напрямки ще під час навчання. Але це питання окремого дослідження.

Висновки. Багатотембровий готово-виборний баян,

розвиваючись в площині професійного інструментального виконавства, в своїй генезі повторює шлях інших визнаних академічних музичних інструментів, наприклад, фортепіано. Широке та різнопланове коло застосування інструменту, загальносвітове розповсюдження – свідчить про його зрілість, довершеність і належність до еліти музичного інструментарію світу.

Тенденції розвитку сучасного баяна на прикладі харківської регіональної виконавської школи за всіма критеріями повністю відповідають усталеним європейським стандартам. Спрощення комунікації за допомогою всесвітніх інтернет мереж, відкриття кордонів, скорочення часу на пересування конкретних виконавців до самих віддалених куточків світу через розгалужені транспортні магістралі, з одного боку, рівень розвитку виконавства на баяні (популярність, довершеність конструкції, великий обсяг оригінального репертуару, наявність великої кількості регіональних педагогічних центрів, загальносвітова ідентифікація), з іншого – дають підстави стверджувати, що баян (як академічний інструмент) і харківська регіональна школа гри на баяні, як один з провідних центрів розвитку баянного виконавства в Україні, є складовою світового мистецького простору. Її розвиток і підвищення авторитету пов'язані з: 1) подальшою інтеграцією до розгалуженої мережі вищих музично-освітніх навчальних закладів, перш за все європейських; 2) прямим обміном досвідом як на рівні методики викладання та педагогічного репертуару, так і через впровадження програм по обміну студентами з провідними вишами Європи і США; 3) постійним удосконаленням умов для підготовки фахівців певної уніфікації відповідно до загально прийнятих жанрово-стилістичних напрямків сучасного виконавства на баяні (акордеоні);

4) спрямованням на розкриття і реалізацію всіх конструктивних можливостей сучасних, удосконалених інструментів в площині прийомів звуковидобування, артикуляції і штрихів, тембральної колористики; 5) пошуком виконавських форм синтезу баяна (як академічного інструмента) і усталених форм академічних ансамблів – на кшталт струнних або духових оркестрів різного складу, театральних і вокально-хореографічних постановок, музично-світлових шоу і таке інше.

Перспективи подальшого розвитку. Типологічний підхід вивчення досвіду генези харківської баянної школи може слугувати прикладом до наслідування під час розгляду досягнень більш молодих центрів розвитку виконавства на баяні (акордеоні), що нещодавно виникли та продовжують виникати на азійському континенті та у Південній Америці.

Литература

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих навчальних закладів. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського 2002.
2. Имханицкий М. Что такое баян как украинский народный инструмент? Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть : зб. матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич. : Посвіт., 2007. С. 136-147.
3. Мирек А.М. Гармоника: прошлое и настоящее. М., 1994.
4. Светов А. Харківська баянна школа та її видатні представники. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наукових праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 90-99.
5. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
6. Снедков І.І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена : навчальний посібник для мистецьких вишів. Харків 2016. 68 с.
7. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона. Тенденції розвитку в останні чверті ХХ на початку ХХІ ст. Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 158 с.
8. Сташевський А. Українська оригінальна баянно-акордеонна література (до аналізу процесу еволюції). Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 119-129.

Референс

1. Imkhanycjkyj M. (2007) Chto takoe bajan kak ukraynskij narodnyj ynstrument? [What is the chromatic button accordion as an Ukrainian folk instrument?] Proceedings of the Folk and instrumental art at the turn of the XX-XXI centuries : a collection of materials of the international scientific and practical conference,

Drohobych : Posvit, pp.136-147.

2. Myrek A. M. (1994) Gharmonyka: proshloe y nastojashhee [Harmony: Past and Present]. Moskow: Myzuka. (In Russian).

3. Svjetov A. (2009) Kharkivs'jka bajanna shkola ta jiji vydatni predstavnyky. [Kharkiv chromatic button accordion school and its representatives] Proceedings of the Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: a collection of the scientific works of KNKUA, Kharkiv: Sovremennaja pechat, vol. 2, pp. 90-99.

4. Stashevs'kyj A. (2007) Velyki zhanry v ukrajins'kij muzyci dlja bajana ta akordeona. Tendenciji rozvytku v ostanni chverti XX na pochatku XXI st. [Large-scale genre in Ukrainian music for chromatic button accordion and accordion. Tendencies of the development in the last quarter of the twentieth century - at the beginning of the twenty-first century]. Lughans'k : Polighrafresurs. (In Ukrainian).

5. Stashevs'kyj A. Ukrajins'jka oryghinal'jna bajanno-akordeonna literatura (do analizu procesu evol'juciji). [Ukrainian original chromatic button accordion literature (to the analysis of the evolution process)]. Proceedings of the Problems of history and theory of academic folk and instrumental performances: materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference to the 80th anniversary of M. A. Davydov birth. Luc'k : VAT «Volyns'jka oblasna drukarnja», pp. 119-129.

УДК 784.071.2 : 78.03

Сунь Бо

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ФАКТУРНО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ ПАРАМЕТР ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Г. СВИРИДОВА)

Сунь Бо. Фактурно-гармонический параметр вокально-исполнительского стиля (на материале творчества Г. Свиридова). Статья посвящена изучению роли гармонии и фактуры в процессе формирования исполнительского мышления певца. Важным представляется обоснование понятия «фактурно-гармонический комплекс» в контексте вокальной речи как самоидентификации певца. Мелодика в вокальных сочинениях Г. Свиридова является ведущим фактором композиторского стиля, влияющим на фактурно-гармоническое и тембровое единство звукообраза (вокально-инструментальное творение интонации). Мелос и инструментализм составляют художественное единство, выраженное через фактурно-гармонический комплекс. Параметр фактурно-гармонического комплекса служит в вокальных сочинениях Г. Свиридова основой реализации вокального стиля композитора. Отсюда необходимость введения в научный обиход понятия «исполнительская поэтика» (тембр, артикуляция, динамика, агогика), которое раскрывает сущность исполнительского мышления по воссозданию композиторского текста (мелодика, ладо-гармония, фактура).

Ключевые слова: вокальный стиль, мелодика, фактурно-гармонический комплекс, исполнительское мышление.

Сунь Бо. Фактурно-гармоничний параметр вокально-виконавського стилю (на матеріалі творчості Г. Свиридова). Статтю присвячено вивченню ролі гармонії та фактури в процесі формування виконавського мислення співака. Важливим видається обґрунтування поняття «фактурно-гармонічний комплекс» у контексті вокального мовлення як самоідентифікації співака. Мелодика вокальних творів Г. Свиридова постає провідним чинником композиторського стилю, що впливає на вокально-інструментальне творення звукообразу. Інструменталізм разом з мелосом складає художню єдність, увиразнену через фактурно-гармонічний комплекс. Параметр фактурно-гармонічного комплексу вокальних творів Г. Свиридова слугує основою

реалізації вокального стилю композитора. Звідси необхідність введення в науковий обіг поняття «виконавська поетика» (тембр, артикуляція, динаміка, агогіка), яке розкриває сутність виконавського мислення по відтворенню композиторського тексту (мелодика, ладо-гармонія, фактура).

Ключові слова: вокальний стиль, мелодика, фактурно-гармонічний комплекс, виконавське мислення.

Sun Bo. Texture and harmony parameter of the vocal and performance style (a case study of G. Sviridov's works). The article is devoted to the study of the role of harmony and texture in the process of forming the singer's performance thinking. The relevance of the research topic is to justify the texture and harmony set of G. Sviridov's vocal compositions as the basis for the formation of performance thinking. The problem for a vocalist lies in the fact that in the conditions of the complication of the musical language of chamber and vocal music of the 20th century, it becomes difficult to build a hierarchy of artistic image in the unity of vocal and instrumental framework. For a soloist, the texture as a principle of the composer's organization of a text comes down to their solo melodic line; this is an instrumental category, the measurement of the piano part. Together with melos, instrumentalism constitutes artistic unity expressed through the texture and harmony set. How does the monody in the vocal part interact with the instrumental texture (homophony and harmony)? This aspect is a "stumbling block" for the vocalists who study vocal styles of music by composers of the 20th century.

The purpose of the article is to reveal the texture and harmony features of the vocal compositions of G. Sviridov, taking into account their implementation in the performance process.

Analysis of the recent studies and publications. In the monograph by A. Sokhor, the main attention is focused on the coverage of the biography in connection with creative activity. The harmonic language of G. Sviridov's works was analyzed by V. Tsendrovsky [11]. In the works of O. Aleksandrova, the aspects of modern musicological methodology are presented when studying the compositional style of G. Sviridov [2]. However, in the above scientific sources, the issues of the texture and harmony organization that are important for the formation of the performance thinking of singers (including those from China) are not systematically presented and therefore should be the subject of scientific reflection.

Discussion. For the baritone, the composer created a multi-genre palette of images in various chamber and vocal compositions of a cyclic type.

The works of G. Sviridov are distinguished by deep national basis and the originality of the musical language. The composer inherited a connection with folk-song sources, modal expressiveness, vivid imagery, courage of harmonic

principles of thinking. The texture and harmony arrangement of vocal parts is characterized by a combination of common European and folklore parameters. From the arsenal of modern methods of compositional technique, he applies the phonic interpretation of the vertical, pays special attention to timbre intonation as a sound image, speech declamation in the synthesis with the song manner.

The melodics in G. Sviridov's vocal compositions is the leading factor of the style, influencing the texture and harmony and timbre parts of the sound image (the unity of the vocal and instrumental intonation). Together with melos, the instrumentalism constitutes artistic unity, expressed through the texture and harmony set. The substantiation of the concept of texture and harmony set in the context of the singer's activities as melodic self-identification is seen as important. The main parameters of the texture and harmony set in G. Sviridov's vocal compositions form the basis for the implementation of the composer's vocal style. Hence there is a need to include understanding of the foundations of the composer's text (melodics, mode and harmony, texture) in the performance poetics (timbre, articulation, dynamics, agogics). Examples from certain compositions of Sviridov are indicated: "Spring" from the cycle "Four songs" to the verses of A. Blok as an example of polyharmony (introduction of the side tones into the chords of the tertian structure).

The melody of baritone romances is almost always strictly monomodal or pentatonic. The stability of harmony is typical, holding one mode or oscillating around it, tinted by additional tones, comparisons or deviations with the dominance of the tonal basis. Sometimes a multicomponent tone system is complicated by the side tones. Second "overtones" included in such consonance create the effect of a bell manner, a sense of spatiality.

The approach to folklore as a special system of thinking emphasizes the national mentality of musical images (Eternity, House, Path, Nature) of G. Sviridov's works, creating a "close-up" where the poet creates an objective lyrical and epic song on behalf of his Self.

Harmony is the basis of composer's thinking: the colorfulness of the texture and vertical sets determines the instrumental phonism (piano). It entails the need for deep comprehension of the composition foundations (melodics, mode and harmony, texture) through the performance specifics (articulation, dynamics, agogics).

The given examples confirm the importance of the texture and harmony parameter in the process of the formation of melodic pitch in the works of foreign-language singers. Having considered the parameters of the texture and harmony set in G. Sviridov's vocal compositions, it can be argued that without understanding their role in recreating the singer's figurativeness, the true height of interpretation of the composer's vocal style is impossible.

Keywords: vocal style, melodic, texture and harmony set, performance thinking.

Постановка проблеми. Для баритона композитор создал многожанровую палитру образов в различных камерно-вокальных композициях циклического типа. Среди них – «Шесть романсов на слова А. Пушкина», вокальный цикл «Петербургские песни» – № 1, 4, 7; цикл песен «У меня отец – крестьянин» – № 2, 4, 5; вокальные поэмы «Отчалившая Русь» и «Петербург». Ряд отдельных сочинений Г. Свиридова также звучат в исполнении певцов-баритонов, например, «Братья, люди!» на слова Есенина, «Видение» на слова А. Блока, «Юным» на слова В. Хлебникова, «В Нижнем Новгороде» на слова Б. Корнилова, «Рыбаки на Ладоге» на слова А. Прокофьева.

Мелодика вокальных произведений Г. Свиридова тесно связана с гармонией, «вырастает» из неё, поэтому певцу-вокалисту необходимо знать её природу для более глубокого понимания и, следовательно, адекватной интерпретации. Певец, ведущий мелодическую партию вокального произведения, должен помнить о роли темброво-гармонических и ритмо-фактурных комплексов в инструментальном сопровождении. Ведь вокальная и инструментальная партии составляют единую целостную драматургию образа.

Актуальность темы исследования заключается в обосновании фактурно-гармонического комплекса вокальных сочинений Г. Свиридова как основы формирования исполнительского мышления. Проблема для вокалиста заключается в том, что в условиях усложнения музыкального языка камерно-вокальной музыки XX века становится сложно выстроить иерархию художественного образа в единстве вокального и инструментального начал. Для солиста фактура как принцип композиторской организации текста сводится к его сольной мелодической линии; это инструментальная категория, измерение фортепианной партии. Инструментализм вместе с мелосом составляет художественное единство, выраженное через фактурно-гармонический комплекс. Каким образом монодия в партии вокала взаимодействует с инструментальной фактурой (гомофонно-гармонической)? Данный аспект представляет собой «камень преткновения» для вокалистов, изучающих вокальные стили музыки композиторов XX столетия.

Цель статьи – раскрыть фактурно-гармонические особенности вокальных сочинений Г. Свиридова с учётом их реализации в исполнительском процессе.

Анализ последних исследований и публикаций. В современном музыкознании активно исследуется композиторский стиль Г. Свиридова, при этом вопросы вокального стиля композитора, включающие исполнительскую специфику интерпретации, изучены недостаточно. Так, в монографии А. Сохора анализ произведений посвящён содержательно-образному аспекту, и главное внимание нацелено на освещение биографических данных в связи с творческой деятельностью.

Гармонический язык сочинений Г. Свиридова ещё в советское время анализировал В. Цендровский [11]. В работах О. Александровой представлены аспекты современной музыковедческой методологии при изучении композиторского стиля Г. Свиридова [2], а также светское и религиозное в вокальной поэме «Отчалившая Русь». Однако в вышеуказанных научных источниках проблемы фактурно-гармонической организации, имеющие значение для формирования исполнительского мышления певцов (в том числе из Китая) представлены недостаточно системно и потому должны стать предметом научной рефлексии.

Изложение основного материала. Свиридов сравнивал свою технику письма с техникой письма А. Веберна: «... он идёт от инструментальной интонации, у него уплотнённая форма, как кристалл, музыка без развития, антисимфоничная. То же делаю и я, только я иду от вокала и пришёл к предельно сжатой форме – песне» [7, с. 41].

В тетради 1978-1983 композитор отметил факторы, которые, по его мнению, «имеют художественное значение, кроме чисто инструментального». Это – «поэтическое образное мышление, самобытность языка, своеобразие стиля <...> Русский колорит, мелодизм, гармоническое богатство и своеобразие. Законченность формы» [7, с. 229]. Творчество Г. Свиридова отличается глубокой национальной почвенностью, самобытностью музыкального языка. Композитор унаследовал связь с народно-песенными истоками, ладовую выразительность, яркую изобразительность, смелость гармонических принципов мышления. Фактурно-гармоническое оформление вокальных партий характеризуется совокупностью

русских и общеевропейских, фольклорных и индивидуальных черт. Из арсенала современных приёмов композиторской техники он применяет фоническую трактовку аккорда вертикали, уделяет повышенное внимание темброинтонации как звукообразу, речевой декламационности в синтезе с песенностью.

Своеобразное претворение в творчестве Г. Свиридова получили полигармонические приёмы, широко используемые композиторами XX века. В музыкознании термин «полигармония» рассматривается в двух аспектах: в узком – как «вертикальное сочетание разных гармонических образований в виде аккордов или двузвучий» [11, с. 114] – и в широком – как «сфера действия полиаккордов, многослойных созвучий» [5, с. 40]. Творчески обновляя фольклорную традицию, композитор использует различные полиобразования, характерные для народного многоголосия, прежде всего плачах, причитаниях, частушках. Посредством фольклорной полигармонии и диатоники Г. Свиридов воплощает яркие картины народной жизни, русской природы; создаёт народно-эпические, лирические, жанрово-бытовые, архаические образы. Композитор широко использует диатонические лады (фригийский, дорийский, лидийский, миксолидийский), которые применяет как современное средство выразительности.

Диатоника является средством создания национального колорита, так и ярким изобразительным средством (гармошечные наигрыши – в романсе «Гармоника играет...» на слова А. Прокофьева, колокольность – в вокальной поэме «Отчалившая Русь» на слова С. Есенина). Темы, основанные на диатонике, отличаются простотой и лаконизмом: это и трихордовые попевки, и пентатонные обороты. Примером может служить ряд номеров из вокального цикла «У меня отец – крестьянин»: «Вечером» – пентатоника; «Берёзка» – дорийский лад.

Нередко фактурно-гармонический параметр вокальных сочинений композитора складывается из соединения мелодических горизонталей (от народного многоголосия). Эти горизонталы порой образуют не гомофонную фактуру, а целые пласты, порождая своим движением сложные гармонические созвучия. Типичный случай фактурной многослойности у Свиридова – приём дублированного голосоведения, ведущий к параллелизму кварт, квинт, аккордов. Иногда такое

дублирование фактуры одновременно в двух пластах (в высоких и низких голосах), вызывается требованиями тембровой красочности, регистровой целесообразности, используется как способ создания звукового пространства.

Полигармония – введение побочных тонов в аккорды терцовой структуры – широко применяется в творчестве Г. Свиридова¹. Ярким примером служит песня «Весна» из цикла «Четыре песни» на стихи А. Блока. Другие виды полигармонии возникают в результате многоплановости фактуры, использования различных видов органичных пунктов, выдержанных звуков, остинатных фигураций. Интонационную ткань образуют контрастные фактурные элементы в значении контрапунктирующих голосов. В результате таких наслоений образуются остродиссонирующие сочетания – квартовые и секундовые созвучия, сложные многотерцовые структуры типа нонаккордов, ундецимаккордов. Нередки также ангемитонные полигармонические комплексы, прообразы которых встречаются в русском народном многоголосии как результат соединения диатонических голосов и подголосков. Такая многоплановость встречается в третьей песне «Берёзка» из цикла «У меня отец – крестьянин».

На протяжении всего произведения композитор может сохранять один тип фактуры, в котором педальные звуки становятся основой для образования целой цепи аккордов. В роли педали может выступать один звук, интервал и даже аккорд. Композитор часто выдерживает сочинение в одном характере, стремиться к длительному пребыванию в одном настроении, раскрытию всех граней музыкально-поэтического образа. Примером может служить песня «Сани» из вокального цикла «У меня отец – крестьянин».

На новаторство гармонии вокального стиля Г. Свиридова оказали влияние традиции М. Мусоргского и А. Бородина. Общность с гармонией русских классиков наблюдается, прежде всего, в использовании Свиридовым диатоники, обогащённой хроматикой. Применение различных видов органичных пунктов, остинатных

1. Впервые аккорды такого типа применил А. Бородин в романсе «Спящая княжна» и во второй части Второй симфонии.

фигураций также продолжает традиции русской классической музыки. Общей чертой является также создание гармоническими и темброво-фактурными средствами имитации инструментального звучания традиционных народных инструментов (гармошечность, балалаечность, свирельность).

Немало общих черт можно найти в музыке Г. Свиридова с импрессионистической гармонией, в частности, с гармонией К. Дебюсси. Например, в широком применении диатонических ладов, в особенности, пентатоники и целотонных систем (у К. Дебюсси – это такие сочинения, как «Колокола сквозь листву», «Сады под дождём», «Девушка с волосами цвета льна» и др.; у Г. Свиридова – вокальный цикл «У меня отец – крестьянин») наблюдается своеобразный колорит, гармонические средства в красочном значении. Большую роль в красочности звучания играют параллелизмы интервалов, аккордов, как у К. Дебюсси («Мёртвые листья», «Затонувший (собор)»), так и у Г. Свиридова («В сердце светит Русь», «Вечером» из цикла «У меня отец – крестьянин»).

Стилевым знаком композиторского письма Г. Свиридова выступает минимализация (минимум средств – максимум выразительности). Мелодия баритоновых романсов – почти всегда строго одноладовая или пентатоническая. Типична устойчивость гармонии, держащейся одного лада или колеблющаяся около него, более или менее подкрашенная дополнительными тонами, полифункциональностью, сопоставлениями или отклонениями при превалировании тональной основы. Иногда многосоставная тоника усложняется побочными тонами. Входящие в такое созвучие секундовые «призвуки» создают эффект колокольности, ощущение пространственности.

Колокольность как ментальный образ российской музыки (традиция М. Мусоргского) пронизывает всё творчество Г. Свиридова. Эффект колокольности достигается, прежде всего, средствами фактурно-гармонического комплекса: один звук, интервал, трезвучие, аккорды с побочными тонами, септаккорды, полигармонические созвучия. С помощью колокольных звонов композитор усиливает смысловую и драматургическую значимость вокальных сочинений. Так, в поэме «Отчалившая Русь» колокольность имеет в своём развитии внутренний план – от отдельных колокольных звонов до мощного

празднично-торжественного перезвона пи трагического набата, подчёркивающий общую драматургическую направленность цикла. Уже в первой части цикла нисходящие кварты, выписанные половинными длительностями, имитируют отдалённое звучание погребального колокола. Ритмоформулы восьмых длительностей в быстром темпе во второй части поэмы ассоциируются с тревожным звоном бубенцов. Мерно звучащие квинты на тонике в медленном темпе в третьей части цикла снова напоминают о трагической колокольности. В седьмой части композитор изображает колокол-маятник: плотные аккорды, выписанные половинными и целыми длительностями, охват широкого регистрового диапазона, передают удары большого колокола. Праздничный перезвон в высоком регистре («малиновый звон») служит фоном для вокальной партии одиннадцатой части. Торжественно-трагический набат слышен в последней части поэмы. Его создаёт сложный фактурно-гармонический комплекс. Это и глубокий бас в виде интервала или аккорда, выписанный целыми и половинными длительностями, и тревожный перезвон аккордов восьмыми и шестнадцатыми длительностями с устойчивой ритмоформулой, подчёркнутой усилением динамики от *pp* до *fff*.

Диатоника, выдержанная в одной тональности или окрашенная пентатоникой, представлена в маленькой кантате «Деревянная Русь» (для тенора, хора и симфонического оркестра). Гармонии в вокальных сочинениях Г. Свиридова характерны смелые тональные соотношения, аккорды с дополнительными тонами, суммированные трезвучия, полифункциональность, новизна регистровых решений (широкое расположение аккордов по всему диапазону, поиск гомофонно-красочного колорита), ладовая игра. Гармония реагирует на смысловые оттенки стиха; она богата интересными аккордовыми соотношениями. Для каждого образа композитор находит свои оригинальные аккордовые средства, благодаря чему вокальные произведения в целом характеризуются гармоническим разнообразием.

О взаимодействии вертикали и горизонтали свидетельствуют частые остинато. В приведённом примере на тоническом органном пункте либо чередуются, либо накладываются друг на друга две

большие терции: от первой и второй ступеней. Полученное бифункциональное созвучие секундового строения в сочетании с широким расположением создаёт ощущение широты «звенящего» пространства. Этот приём встречается и в маленькой кантате для тенора, хора и симфонического оркестра «Деревянная Русь».

Полигармония проявляется в произведениях Г. Свиридова с фольклорной стилистикой при использовании ладовой переменности, типичной для русской народной песенности. Полигармонические созвучия образуются путём слияния аккордов или двузвучий (чаще терцовых и квинтовых), принадлежащих переменным тональностям. Так, например, в песнях «Берёзка» и «Сани» из вокального цикла «У меня отец – крестьянин» происходит слияние звуков тонических трезвучий параллельных тональностей. В созвучия могут объединяться не только тоники, но и аккорды других функций переменных тональностей.

В гармоническом решении вокальных сочинений Г. Свиридова звукоизобразительность часто выступает образно-эмоциональным фоном – так называемая «поющая гармония». Фонизм аккордов доминирует и подчиняет остальные средства стилистики. Органные пункты, на фоне которых звучат аккорды, выдержанные унисоны (исоны), пришедшие из глубины веков, рождение мелодии из распетых тонов гармонии и речитация на одном звуке – все это отголоски древнецерковного стиля (псалмодии).

Вокальное письмо Г. Свиридова – по преимуществу интонационно-мотивное. Кратчайшая смысловая ячейка (мело-формула) выступает целостной понятийной системой в контексте осмысления музыкального образа, сущности авторского замысла произведения. Часто используется композитором принцип единого звукового состава горизонтالي и вертикали. Нередко аккорды остродиссонансного звучания рождаются в результате мелодического развития голосов, свободно претворяющих принцип подголосочности.

Мелодика вокальных сочинений Г. Свиридова основывается на принципе модальной организации напевов народно-песенной и церковно-певческой традиций, для которых характерно унисонное или гетерофонное изложение (последнее – из фольклорной традиции). Модальность проявляется в нивелировании функциональных связей

между аккордами гармонической вертикали, в тяготении к полиладовости и полифункциональности. В частности, в басовой линии преобладают секундо-терцовые ходы, обусловленные выбором определённых аккордовых обращений. При этом даже на фоне кварто-квинтовых ходов в басовом голосе, как правило, в соединении верхних голосов представлены аккорды секундово-терцового соотношений.

Среди функциональных связей главенствуют медиантовые и плагальные (например, медиантовый оборот $VI - t$ в основе гармонических созвучий в 1-й части поэмы). Автентические обороты представлены меньше и к тому же лишены своей функциональной характеристики: преобладают обороты с натуральной (минорной) доминантой или с доминантой без терции (в том числе D_7, D_9). Благодаря этому ослабляется тяготение VII ступени, что в конечном итоге размывает ощущение тоникальности.

В вокальных сочинениях Г. Свиридова представлено три типа фактурно-гармонической организации: гетерофонный, гомофонно-гармонический, бурдонирующий. В гомофонно-гармонической и бурдонной организации сохраняется относительное тождество звукового состава вокальной мелодии и её гармонического сопровождения. Как правило, в аккордовой вертикали «собраны» все (или почти все) тоны мелодической линии.

Стилевой приметой фактурно-гармонической организации вокальных произведений Г. Свиридова является принцип гармонической экономии. Он заключается в том, что гармоническое содержание сводится к одной-двум последовательностям, которые можно назвать «гармонические формулы»². Так, во второй строфе первой части поэмы «Отчалившая Русь» («Осень») в качестве

2. На проявление принципа формульности в произведениях Г. Свиридова на фактурно-гармоническом уровне указывает М. Лучкина: «... нет определённой закреплённости за конкретной мелодической формулой конкретного гармонического оборота. В то же время обусловленность гармонического содержания мелодикой очевидна. При этом можно отметить ... обособленность (в структурном отношении) и повторяемость отдельных функционально-гармонических оборотов, которые можно соотнести с “гармоническими формулами”; их вариантное развитие; возможность выявления “гармонических архетипов” [4, с. 196].

устойчивой гармонической «приметы» (генеральной стилевой интонации, по выражению В.Медушевского) выделяется терцквартаккорд второй ступени с ундецимой в басу, переходящий в тонический терцквартаккорд. Данный оборот звучит трижды, сменяясь другим, который можно рассматривать как вариант предшествующего (секундакорд шестой повышенной ступени, переходящий в терцквартаккорд второй ступени).

Во втором предложении второй строфы данная стилевая интонация преобразована: в начале строфы представлен нонакорд шестой ступени с секстой, а в кадансовой зоне тонический терцквартаккорд переходит в септаккорд. Отметим также, что первая часть поэмы обрамляется одной и той же гармонической интонацией (тоническая квинтоктава – трезвучие без терции, переходящее в тонический секундакорд с квартой, затем в субдоминантовый квинтсекстаккорд с ноной), которая в завершении части звучит в зеркальном отражении. В целом для вокального стиля Г. Свиридова характерно стремление к максимальному лаконизму. На уровне мельчайшей смысловой единицы (мотива) проявляется направленность к глубинным первоосновам искусства, когда семантической нагрузкой наделяется каждый элемент музыкального текста. Композитор исходил из некоей первоосновы, называя её «пралады», в значении простейших древнейших ладов [7, с. 48]).³ Разные виды бесполутонового звукоряда (пентатоники) создают предпосылку для воплощения образов вечности, незабываемых законов природы и мироздания.

Выводы. Мелодика в вокальных сочинениях Г. Свиридова является ведущим стилеобразующим фактором, влияющим на фактурно-гармоническую и тембровую зону музыкального звукообраза. Приведенные примеры подтверждают важность фактурно-гармонического параметра в процессе формирования мелодического слуха в творчестве иноязычных певцов.

Подход к фольклору как особой системе мышления подчёркивает национальную ментальность музыкальных образов (Вечность, Дом,

3. Например, в кантате «Курские песни» Свиридов использует «курский звукоряд», состоящий из четырёх звуков, образующих три целых тона в пределах тритона – увеличенной кварты.

Путь, Природа) произведений Г. Свиридова, создавая «крупный план», где в личностной форме от имени Я повествуется объективная эпическая песнь.

Гармония – основа композиторского мышления: колористичность фактурных и вертикальных комплексов определяет инструментальный фонизм (фортепиано), словно «раму» для сологолоса. Отсюда необходимость глубинного постижения основ композиции (мелодики, ладо-гармонии, фактуры) через исполнительскую специфику (артикуляция, динамика, агогика). Рассмотрев параметры фактурно-гармонического комплекса в вокальных сочинениях Г. Свиридова, можно утверждать, что без понимания их роли при воссоздании образности певцом невозможна подлинная высота интерпретации вокального стиля композитора.

Литература

1. Александрова О. Вокально-хорова творчість Г.В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи: монографія. Харків : ФОП Андреев К. В., 2016. 295 с.
2. Александрова О.А. Вокально-хоровое творчество Г.В. Свиридова в аспекте современной музыковедческой методологии. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. (Мистецтвознавство: № 4) / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2012. С. 113–116.
3. Леман А. Творчество Свиридова как направление. Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 4–13.
4. Лучкина М. Формульность как один из принципов организации музыкальной ткани в произведениях Г.В. Свиридова. Свиридовские чтения: «Значение творческого наследия и жизненного пути Г. В. Свиридова для современной отечественной культуры» (к 95-летию со дня рождения композитора) : материалы VI всерос. науч.-практ. конф. Курск : Курский ЦНТИ, 2010. С. 14–23.
5. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. Москва : Музыка, 1977. 285 с.
6. Ручьевская Е. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова. Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 92–123.
7. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. М. : Молодая гвардия, 2002. 798 с.

8. Свиридов Г. Отчалившая Русь. Поэма на слова Сергея Есенина для баритона в сопровождении фортепиано. Москва : Музыка, 1996. 52 с.
9. Свиридов Г. В. Романсы и песни для баритона. Москва : Советский композитор, 1971. Тетрадь 1. 31 с.
10. Сохор А. Георгий Свиридов. Изд. 2-е, доп. Москва : Советский композитор, 1972. 328 с.
11. Тюлин Ю. Современная гармония и её историческое происхождение. Теоретические проблемы музыки 20 века. Москва : Музыка, 1967. Вып. 1. 186 с.
12. Цендровский В. О гармонии Свиридова. Музыка и современность : сб. ст. Москва, 1967. Вып. 5. С. 118-159.

References

1. Aleksandrova O. Vokalno-khorova tvorchist H.V. Svyrydova: zhanrova poetyka ta yii dukhovni osnovy: monohrafiia [Vocal-choir creativity G.V. Sviridov: the genre poetry and spiritual foundations: monographs]. Kharkiv : FOP Andreiev K. V., 2016. 295 s.
2. Aleksandrova O.A. Vokalno-khorovoe tvorchestvo H.V. Svyrydova v aspekte sovremennoi muzykovedcheskoi metodolohyy [Vocal and choral works of G.V. Sviridov in the aspect of modern musicological methodology]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv : zb. nauk. pr. (Mystetstvovznavstvo: № 4) / za red. V. Ya. Danylenka. Kharkiv : KhDADM, 2012. S. 113–116.
3. Leman A. Tvorchestvo Svyrydova kak napravlenye. Muzykalnyi myr Heorhyia Svyrydova [Creativity Sviridov as a direction]: sb. st. / sost. A. Belonenko. Moskva : Sovetskyi kompozytor, 1990. S. 4–13.
4. Luchkyna M. Formulnost kak ody n yz pryntsyrov orhanyzatsyy muzykalnoi tkany v proyzvedeniakh H.V. Svyrydova [Formula as one of the principles of the organization of musical fabric in the works of G.V. Sviridov]. Svyrydovskyye chteniya: «Znachenye tvorcheskoho nasledyia y zhyznennoho puty H. V. Svyrydova dlia sovremennoi otechestvennoi kultury» (k 95-letiyu so dnia rozhdeniya kompozytora) : materyaly VI vseros. nauch.-prakt. konf. Kursk : Kurskyi TsNTY, 2010. S. 14–23.
5. Paysov Yu. Polytonalnost v tvorchestve sovetskykh y zarubezhnykh kompozytorov XX veka [Polytonality in the works of Soviet and foreign composers of the twentieth century]. Moskva : Muzyka, 1977. 285 s.
6. Ruchevskaia E. Poema «Otchalyvshaia Rus» v kontekste avtorskoho stylya Svyrydova [Poem "Despondent Russia" in the context of the author's style Sviridov.]. Muzykalnyi myr Heorhyia Svyrydova : sb. st. / sost. A. Belonenko. Moskva : Sovetskyi kompozytor, 1990. S. 92–123.
7. Svyrydov H. V. Muzyka kak sudba [Music as fate] / sost. A. S. Belonenko. M.

: Molodaia hvardyia, 2002. 798 s.

8. Svyrydov H. Otchalyvshaia Rus. Poema na slova Serheia Esenyna dlia barytona v soprovozhdeny fortepiano [Otchavilshaya Rus. A poem to the words of Sergei Yesenin for baritone with piano]. Moskva : Muzyka, 1996. 52 s.

9. Svyrydov H. V. Romansy y pesny dlia barytona [Romances and songs for baritone]. Moskva : Sovetskyi kompozytor, 1971. Tetrad 1. 31 s.

10. Sokhor A. Heorhyi Svyrydov [George Sviridov]. Yzd. 2-e, dop. Moskva : Sovetskyi kompozytor, 1972. 328 s.

11. Tiulyn Yu. Sovremennaia harmonyia y ee ystorycheskoe proyskhozhdene. Teoretycheskye problemy muzyki 20 veka [Modern harmony and its historical origin. Theoretical problems of music of the 20th century]. Moskva : Muzyka, 1967. Vyp. 1. 186 s.

12. Tsendrovskiy V. O harmonyi Svrydova [About harmony Sviridov]. Muzyka y sovremennost : sb. st. Moskva, 1967. Vyp. 5. S. 118-159.

УДК 780. 647. 2 (045)
ORCID 0000-0002-9962-3069

Тищик Вадим

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК БАЯНІСТА (НА ПРИКЛАДІ «АЛЬБОМУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА» В. ВЛАСОВА)

Тищик В. **Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова.** Творчість Віктора Власова, одного з найяскравіших представників сучасної баянної школи України, є особливою сторінкою музичної культури, зокрема, баянного мистецтва для дітей. Своєю творчістю В. Власов впроваджує у дитячу музику нові ідеї та прийоми виконавської майстерності, які увиразнюють яскраві художні образи. Він застосовує новітні композиторські техніки, приділяє увагу нетрадиційним прийомам звукоутворення. Завдяки такому розмаїттю твори В. Власова слугують професійному вихованню дітей і орієнтиром для тих, хто працює у сфері дитячої баянної музики. Перед музикознавцями стоїть важливе завдання – узагальнити критерії системи професійних навичок юного баяніста, втілені у творчості майстра.

Ключові слова: українська баянна музика, альбом для дітей та юнацтва, сучасне баянне виконавство, композиторський стиль В. Власова.

Тыщик В. **Формирование системы профессиональных навыков баяниста (на примере «Альбома для детей и юношества») В. Власова** Творчество Виктора Власова, одного из самых ярких представителей современной баянной школы является особой страницей музыкальной культуры Украины, в частности, баянного искусства для детей. Своим творчеством В. Власов внедряет в отечественную детскую музыку новые идеи и приемы композиторской техники, которые воплощают яркие художественные образы, уделяет внимание новейшим нетрадиционным приемам звукообразования. Благодаря жанрово-стилистическому разнообразию произведения В. Власова служат воспитанию детей и ориентиром для тех, кто работает в сфере детской баянной музыки. Перед музыковедам стоит важная задача – обобщить основные критерии системы профессиональных навыков юного баяниста,

авоплощенні в творчестве мастера.

Ключевые слова: українська баянна музика, альбом для дітей і юношества, сучасне баянне виконавство, композиторський стиль В. Власова.

Tyshchyk V. The system formation of professional accordionist's skills on the example of V. Vlasov «Album for children and youth» Viktor Vlasov is one of the brightest representatives of Ukrainian button accordion school, and his work is a special page in the musical culture of Ukraine and a significant component of the button accordion art for children. By his work V. Vlasov implements, new ideas and techniques of performing skills that rely on bright artistic images in the native children's music, and also applies the means of composition techniques that appear in contemporary button accordion art and he pays attention to the latest unconventional methods of sound making. Due to this variety, V. Vlasov's works have no only their main task – the education of children, but also it is a guideline for other composers.

Music scholars, who study the work of Ukrainian composer-accordionist V. Vlasov, have the important task to give a proper assessment of work in general, and summarize the basic criteria of his approach to the formation of the system of young accordionist's professional skills.

Children's music of button accordion of Ukrainian authors is a significant amount of works for young performers. Although the history of button accordion performance and pedagogy in comparison with other musical instruments is very short, it can be confirmed of the formation of certain schools of button accordion craftsmanship, including the author's schools, one of which includes the original work of V. Vlasov. In Ukraine, the period of children's music of button accordion development was synchronized with the formation of a professional button accordion music in general. Beginning from the second half of the twentieth century composers-accordionists made a huge contribution to the musical heritage, including for children. At the same time, information about this stage of musical culture is still poorly explored, the potential of the Ukrainian children's music of button accordion is not sufficiently defined, the information about collections of plays for children and young people of Ukrainian composers is not generalized or systematized. Ukrainian music for children encompasses a multitude of individual composer styles (from V. Kosenko, M. Lysenko, I. Shamo to contemporary authors such as A. Gaidenko, V. Vlasov, P. Gubanov, O. Shmykov, B. Myronchuk and many others. V. Vlasov definitely can be considered composers with a brightly individually creative writing. All composer's musical creativity is original and is closely connected with Ukrainian and world classics using authentic

folklore, with an appeal to modern pop and jazz genres. He is the author of many works for button accordion which are as complicated, oriented on high level masters as works for beginners. V. Vlasov's «Album for Children and Youth» has become an important achievement in the field of button accordion art. The cycle of V. Vlasov includes 45 different-colored music pieces; they are not connected with a plot-thematic line, because each music piece has its musical and artistic content. In addition, the music pieces are grouped into five notebooks in accordance with the general plan and a clear pedagogical task. In the first two notebooks of the album («Album of the first-graders», «At a visit to a fairy tale»), the world of a modern child is developed very clearly in the tradition of children's album from such composers as R. Schumann and P. Chaikovsky to S. Prokofiev and B. Bartok. In the notebook «Folk tunes» which includes folk treats, V. Vlasov managed to cover folk leaks of different regions of Ukraine. The music pieces of the last notebook («Variety-jazz plays») are based on modern jazz language. Researchers more often pay attention to the listed notebooks. This article focuses on the central book of the album – «Chamber Plays». Three sonatas at the beginning of this notebook are perceived as a microcycle where the specificity of sonat thinking is consistently revealed and the artistic and technical tasks for the artist are gradually becoming more complex. The first music piece is a miniature «Sonatyna» of F-dur of early classical type, but even in the summary presentation the thematic contrast is already presented and the functional and logical side of the sonata form is implemented. The second «Sonatyna» D-dur meets the examples of Vienna classics – the thematic is based on the original contrast, there is already a motive comparison in a small development. The third «Sonatyna» C-dur is the most difficult task for performance; it relies on a complex of expressive means corresponding to the music of the 20th century – the toccata-basis of the themes, a complex harmonious language. Thus, three sonatas are a short «summary» of the genre for button accordionists at beginner level. The study of these sonatas is important for assimilating the most complex musical structure. The following music pieces are devoted to other genres, where the author focuses on the transformation of stylistic features. The romantic type of «Serenade» focused on J. Field's nocturnes has such features as intricacy, expressiveness, sensuality and refinement and corresponds to the general lyrical character of the music piece. The greatest artistic complexity for button accordion performers in «Serenade» is precisely the embodiment of the character of a work that requires a certain level of student's artistic development, an open emotionality. «Harpichord» is a work that helps to restore the picture of the aristocratic salon of the times of Rococo, but at the same time it gives certain tasks for the young performer. V. Vlasov somewhat unusually interprets the distribution of textural functions in this musical piece: the part in the left hand imitates the sound of a

harpsichord, creating a harmonic accompaniment, while the soloing art of the right hand reflects the timbre of flute or oboe; here the coordination of the hands of the button accordionist and the differentiation of the strokes are important. The last music piece of the book «Watercolour» seems more complicated in content, and more complex in texture development and performance tasks. In this musical creation of this genre of painting, the composer redefines the established notions about the art technique of watercolors and combines the traditions of musical Impressionism with the elements of the «plot», which is represented as a picture. The Viktor Vlasov work, one of the most prominent representatives of the Ukrainian Button accordion School, is a special page of the musical culture of Ukraine and an important component of children's button accordion music. The most important achievement of the composer in the “Album for Children and Youth” is the systematic, consistent, professional justification of the whole set of musical and auditory ideas and professional skills that make this cycle can be a real school of button accordion craftsmanship.

Key words: ukrainian button accordion for children, album for children and youth, modern button accordion performance, V. Vlasov's composer style.

Постановка проблеми. Творчість Віктора Власова, одного з найяскравіших представників сучасної баянної школи України, є особливою сторінкою музичної культури і, зокрема, вагомою складовою баянного мистецтва для дітей. Своєю творчістю В. Власов впроваджує у вітчизняну дитячу музику нові ідеї та прийоми виконавської майстерності, які спираються на яскраві художні образи. Митець прицільно застосовує новітні композиторські техніки та приділяє увагу нетрадиційним прийомам звукоутворення у баянному виконавстві. Завдяки такому розмаїттю твори В. Власова слугують не лише своєму основному завданню – вихованню дітей, але і орієнтиром для інших композиторів. Втім музична наука й досі не надала належної оцінки творчості майстра, не виробила основні критерії його підходу до формування професійних навичок юного баяніста, не узагальнила стильові риси мислення.

Баянна музика українських авторів для дітей, яка складає значний пласт творів для юних виконавців, ще не була предметом ґрунтовних спеціальних досліджень. І хоча історія баянного виконавства та педагогіки порівняно з іншими музичними інструментами дуже коротка, можна стверджувати про формування певних шкіл баянної майстерності, у тому числі – авторських шкіл, до однієї з яких ми

відносимо оригінальну творчість В. Власова. Його великий досвід виконавця, педагога, композитора та науковця знайшов відображення в циклі п'єс «Альбому для дітей та юнацтва».

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. У фундаментальних дослідженнях М. Булди [1], М. Давидова [3], А. Душного [4], Є. Іванова [5], А. Сташевського [11], Д. Кужелева [9] питання баянного виховання для дітей переважно розглядаються побіжно іншої проблематиці. Так, у монографії А. Сташевського, що присвячена дослідженню тенденцій розвитку жанрів сучасної української музики для баяна та акордеона, міститься перелік дитячих сюїт (дитячих альбомів), однак без необхідного аналізу та оцінки цього жанру [11]. В. Салій дослідив методичне забезпечення роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) та зупинився на сутності художнього образу музики, визначив його структурні компоненти з огляду на специфіку музично-виконавської діяльності [10].

О. Кметі висвітлює в одній із статей останнього часу репертуарні¹ тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ-початку ХХІ століть, де поряд з іншими згадується «Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова [8]. Дидактичні аспекти дитячої музики львівських композиторів (Я. Олексів, О. Колосовська, Е. Мантулев, А. Онуфрієнко, В. Шлюбик, А. Нікіфорук, В. Балик, В. Салій, П. Серотюк) розглядає А. Душний [4] і зосереджується на «Альбомі для дітей та юнацтва», однак лише в ракурсі суто педагогічної проблематики. Дослідник відносить В. Власова до представників львівської баянної школи, ґрунтуючись на тому, що композитор навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка.

Аналіз особливостей формування дитячого репертуару баяніста-акордеоніста на матеріалі творів В. Власова здійснила М. Булда, зосередившись переважно на його програмних і естрадно-джазових п'єсах [1]. Отже, пропонований аспект аналізу обраного матеріалу для розкриття проблеми дитячої баянної музики ще не був предметом музикознавчих зацікавлень.

1. Визначення музики для дітей лише як «репертуар» дещо знижує художню цінність цих творів.

Об'єкт статті – баянне мистецтво для дітей; предмет – формування системи професійних навичок баяніста-початківця у школі виконавської майстерності В. Власова.

Мета статті – виявити творчі настанови та системні засади формування музичного мислення баяніста на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова.

Виклад основного матеріалу. Музика для дітей є специфічною та відповідальною сферою композиторської діяльності, вагому частину якої складає духовне й естетичне виховання молоді. Навчання музиці впливає на здатність дитини сприймати навколишній світ, вражати красою музичних звуків та відтінків, охоплювати різні жанри та стилі. Зокрема, Д. Кабалевський відзначав здатність дітей сприймати, запам'ятовувати та відтворювати досить складну музику, за умов, якщо ця музика яскрава, образна і природна у своєму розвитку [6]. Дійсно, без художнього забарвлення музичного твору навіть найпростішу музику діти ніколи не сприймуть і не запам'ятають, оскільки вона не зворушить їхніх сердець та не вплине на їхню свідомість. До цього ж додамо, що юні виконавці-баяністи не тільки можуть сприймати таку музику, але і виконують її на високому рівні майстерності, що свідчить про засвоєння учнями складних засобів музичної виразності.

З поміж різноманітних явищ музичної культури баянна музика для дітей вирізняється своєю самобутністю, затребуваністю і популярністю. Перші кроки юних баяністів – складний та відповідальний період навчання. Саме на початковому рівні важливо поетапно розширювати музичні інтереси дитини, вміло при цьому підібрати твори для збагачування її слухового досвіду. Це безперечно стосується загальної стратегії музичного виховання, оскільки існує, як відмічав В. Клін, поетапне і загальнохудожнє виховання та спеціальне навчання, яке забезпечує планомірне осягнення мистецтва від найпростіших і уніфікованих до найскладніших і різноманітних його проявів та форм. Тому, вказує автор, «...дитяча музична література є основним засобом залучення дитини та юнаків до світу дорослого мистецтва» (переклад наш) [7, с. 351].

В Україні період розвитку баянної музики для дітей був синхронізований зі становленням професійної баянної музики взагалі.

Починаючи з другої половини ХХ ст. композитори-баяністи зробили величезний внесок у музичну спадщину творів для дітей. Водночас, відомості про цю сторінку музичної культури досі малодосліджені: недостатньо визначено потенціал українського дитячого баянного мистецтва, не узагальнена й не систематизована інформація щодо збірок п'єс для дітей та юнацтва українських композиторів. Сучасне дитяче баянне виховання, що є органічною частиною баянного мистецтва в цілому, в повній мірі відображає не тільки необхідні стадії формування навичок, але і самий шлях, яке пройшло це мистецтво від свого зародження (напівпрофесійний етап – з першої половини ХІХ століття) до академізації баянного мистецтва [12].

Музика для дітей охоплює безліч індивідуальних композиторських стилів (М. Лисенко, В. Косенко, Л. Ревуцький, В. Подвала, М. Сільванський, І. Шамо) та сучасних циклів, створених композиторами-баяністами. Серед них – імена К. Мяскова, В. Подгорного, О. Назаренка, А. Гайденка, В. Зубицького, А. Білошицького, В. Власова, П. Губанова, Е. Мантулева, Б. Мирончука, Я. Олексіва, О. Шмикова. Поряд з цим у педагогічній практиці використовуються авторські «Школи гри на баяні», що побудовані за своєю стратегією (під редакцією С. Чапкія, А. Онуфрієнко, М. Різоля, А. Семешка, П. Серотюка та ін.). До композиторів з яскраво індивідуальним почерком, безумовно, слід віднести і В. Власова, який синтезує досягнення декількох баянних шкіл України: Львівської – де він навчався у консерваторії та Одеської – де і донині працює на посаді професора вже багато років.

В. Власов своєю багатопрофільною творчістю увиразнює тип музиканта-універсала – виконавця, композитора, педагога та науковця. Він удостоєний звання лауреата всеукраїнського конкурсу на кращий твір для українських народних інструментів (1977), є членом спілки композиторів України (1992), кінематографістів України (1991), заслуженим діячем мистецтв України (1996). За роки педагогічної роботи підготував велику кількість баяністів, які стали лауреатами національних і міжнародних конкурсів (А. Серков, А. Берсан, І. Комлев, С. Брикайло, Р. Некрасов, А. Санжак, Г. Муращенко та ін.). Поряд з цим, В. Власов є автором багатьох творів для баяну: як складних, орієнтованих на виконання майстрами вищого рівня, так і для

початківців. Багато з цих творів звучать у програмах баянних конкурсів, деякі включені в навчальні програми, хрестоматії, антології літератури для учнів початкових мистецьких закладів та професійних училищ. Творчість композитора тісно пов'язана з українською та світовою класикою, використанням аутентичного фольклору. Цінним є те, що В. Власов особисто передає досвід у своїй науково-методичній роботі².

Окрім масштабних віртуозних творів³ доробок митця містить «Альбом для дітей та юнацтва», який став важливим здобутком у сфері баянного мистецтва. Цикл складається з 45 різнохарактерних п'єс, що не пов'язані між собою сюжетно-тематичною лінією: кожна має свій жанрову стилістику. П'єси згруповані в п'ять зошитів відповідно до загального задуму і чітко поставленому педагогічному завданню:

- «Альбом першокласника» – 12 мікро п'єс для початківців;
- «У гості до казки» – 12 п'єс для учнів музичної школи;
- «Камерні твори» – шість різнохарактерних п'єс;
- «Народні мелодії» – шість п'єс на основі фольклору;
- «Естрадно-джазові п'єси» – дев'ять.

«Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова притаманне світосприйняття стильової палітри через програмні моделі (через

2. Йому належать дослідження: «Исполнение полифонических приведений на баяне», «Способы исполнения штрихов на баяне», «Народное исполнительство – профессиональные традиции», «Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні», «О творческой деятельности И. А. Яшкевича», «Становление баянной композиторской школы в Украине», «Школа джаза на баяне и аккордеоне», «Методика роботи баяніста над поліфонічними творами».

3. Три концерти для баяна (1964, 1965, 1973), Соната-експромт на буковинські теми для баяна та ударних інструментів; камерні твори, концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд», «Скерцо-концертіно» для балалайки з камерним оркестром (2012), «Джаз-концертіно» для домри з камерним оркестром (2013), фантазії та обробки народних мелодій, естрадно-джазові мініатюри для баяна (більше 30 творів), сюїта «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ», «Концерт баян-бенд для баяну і джазового оркестру» (2014), «Джаз-концертіно» для бандури з камерним оркестром (2015) та багато ін.

засвоєння фольклору, жанрів академічної і сучасної музики). Саме в «Альбомі для дітей та юнацтва» В. Власов започатковує тенденцію послідовного і систематичного поєднання різних витоків баянної музики – фольклору, академічних принципів, естрадно-джазового музикування (сучасного модерну). При цьому композитор не уникає в першому та другому зошитах типових образів дитячої програмності (у назвах багато імен казкових героїв, назв іграшок, забав чи сюжетних перипетій)⁴.

У зошитах є і неприхована звукозображальність, звуконаслідування, сценки з натури, однак не менш дієвим чинником конкретизації змісту слугує барвисте, рельєфне і динамічне втілення фольклорних жанрів. Про свій задум лаконічно, максимально точно висловився композитор на творчій зустрічі. Характеризуючи типи програмності у цих п'єсах для початківців, В. Власов вказував на різні джерела, в тому числі інтрамузичні жанри, сонористику [11].⁵ Не менш важливим є те, що саме на цій зустрічі композитор згадує свою роботу в кіно, підтверджуючи, що багато образів дитячого «Альбому для дітей та юнацтва» пов'язані з кінематографом (не випадково в одному із зошитів альбому є п'єса під назвою «Німе кіно»).

Більшість дослідників, що згадують «Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова, звертають увагу переважно на твори перших розділів альбому, або ж на останній зошит (естрадно-джазові п'єси), що мають яскраву програмність та спираються на сучасну музичну мову. Однак не менш цікавим є центральний розділ «Альбому для дітей та юнацтва», який автор позначає як «Камерні п'єси». Авторська назва свідчить про те, що В. Власов хотів підкреслити більш узагальнений характер змісту зошиту на відміну від інших, хоча з широкої точки зору всі п'єси альбому є камерними.

4. Саме такі типи образності лежать в основі збірок «Дитячі сцени» Р. Шумана, «Дитячий альбом», П. Чайковського, «Дванадцять легких п'єс» С. Прокоф'єва, «Дитячий альбом» Б. Бартока та ін.

5. Творча зустріч з композитором Віктором Власовим відбулась в рамках ІХ міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile». «Альбом першокласника» та «У світі казок» з «Дитячого альбому для дітей та юнацтва» виконував учень Роман Сапунцов (м. Черкаси), і сам композитор коментував його виконання, пояснював свої задуми та педагогічні цілі [11].

Чому автор звертається саме до такої назви? На нашу думку, композитор хоче абстрагуватись від конкретно-побутових жанрів і показати, що дитячі п'єси належать до академічної музичної традиції. З огляду на це, можна зробити висновок: цей зошит є справжньою скарбницею для виховання юних баяністів академічного спрямування. Композитор пропонує інший змістовний тип творчості, без якого професійне академічне мистецтво є неможливим.

Баянний репертуар до теперішнього часу опирається на традиції, запозичені від інших музичних інструментів: адже баян увібрав в себе певну «клавішну природу» фортепіано та «духову основу» органа. Завдяки цьому у баяна з'являється власний музичний голос. У зошиті «Камерні п'єси» В. Власов поєднав як жанрові (три сонатини), так і стильові зразки різних епох: від докласичного («Клавесин») – до імпресіонізму («Акварель»). Це важливо, оскільки баян не встиг накопичити за свою коротку історію достатню кількість оригінального репертуару, на відміну від фортепіано чи скрипки. Звідси створення умов, де учень знайомиться з академічним типом мислення, на наш погляд, є дуже важливим. Особливо цінним є те, що знайомство з сонатною формою та жанром ліричної мініатюри відбувається на тих самих стилістично-мовних моделях, які були представлені в попередніх зошитах.

Три сонатини, що відкривають зошит «Камерні твори», сприймаються як невеликий цикл, де послідовно розкривається специфіка сонатного мислення і поступово ускладнюються художні та технічні завдання для виконавця. Перша мініатюрна «Сонатина» F-dur належить до ранньокласичного типу: без розробки, з полегшеною фактурою (переважає двухголосся, лише в кадансових зонах з'являються тризвуки та септакорди). За авторським задумом нескладна фактура твору допомагає першому знайомству юного баяніста з жанром сонати. Навіть у такому стислому викладі (всього 63 такта) представлено тематичний контраст і реалізовані функції сонатної форми. При цьому музична мова твору спирається на сучасний «інтонаційний словник».

Друга Сонатина D-dur відповідає зразкам віденських класиків: тематизм будується на основі похідного контрасту, в невеликій розробці вже присутнє мотивний розвиток. Цей процес підтримується активним

гармонічними засобами і як результат – містить удавану репризу. Отже, цей твір потребує від юних виконавців не лише технічної підготовки, але й відповідного рівня музичного мислення.

Третя Сонатина (C-dur), найбільш складна за виконавським завданням, спирається на комплекс виразних засобів, відповідних музиці ХХ ст.: токатна основа тематизму, ускладнена гармонічна мова. До технічних складнощів варто віднести швидкий темп, артикульоване легато, ламані терції шістнадцятих у партії лівої руки з додержанням загального метро-ритму, уміння диференціювати фактурні плани у побічній партії в експозиції. Отже, три сонатини – це ніби “конспект” жанру для початківців-баяністів.

Наступні п’єси присвячені іншим жанрам, де основна увага автора приділяється перевтіленню стилістичних ознак. Так, інструментальна «Серенада» об’єднує декілька жанрових моделей, які відносяться до ліричної сфери. Так, у першому розділі в партії правої руки кантілена в одноголоссі «монтується» далі з імітацією хорового співу в акордовій фактурі. Супровід у лівій руці розвивається під впливом романтичних пошуків у фортепіанній фактурі: тут присутнє приховане двоголосся, а варіантність до того ж дозволяє змінювати гармонічну фігурацію в першому реченні на ритмічну у другому.

У кульмінації партії правої руки спостерігається ущільнення фактури, а фігурації в лівій руці охоплюють більш широкий діапазон. Найбільша художня складність для баяністів під час виконання «Серенади» полягає у втіленні характеру твору, що потребує художнього рівня розвитку учня, емоційності та володіння відповідними засобами виразності (агогікою, ритмічною пластикою, фразуванням, глибоким легато). Всі ці навички необхідні сформованому молодому виконавцю для втілення романтичного характеру музики.

«Клавесин». Назва твору говорить про те, що композитор намагається викликати у виконавця та слухачів асоціацію з широко відомим старовинним інструментом. З XVII століття клавесин часто використовувався в камерній музиці не лише як солуючий інструмент, а й для виконання акомпануючої функції. В цьому криється основне художнє завдання даної п’єси: створення обставин епохи рококо, коли в аристократичних салонах у виконанні ансамблів звучала така музика. Саме так В. Власов трактує у цій п’єсі розподіл фактурних

функцій. Партія у лівій руці імітує звучання клавесину, створюючи гармонічну фігурацію акомпанементу, а солююча партія у правій руці відображає тембр флейти або гобоя. Саме це створює додаткові труднощі для виконавця, оскільки потрібно відтворити різні тембри музичних інструментів і різне по техніці звукоутворення (стакатний короткий, імітуючий щипкову техніку клавесину акомпанемент та інший – наспівне соло, зі своєю мелодичністю, мелізматикою та характером звучання, подібного духовому інструменту.)

Заключна п'єса зошити «Акварель» здається більш складною за змістом, а відповідно – за фактурним розвитком та виконавським завданням. Як відомо, акварель – це техніка у образотворчому мистецтві, що дозволяє створювати ефект легкості, тонкості у художніх переходах. У музичному втіленні цього жанру композитор дещо переосмислює усталені уявлення про техніку акварелі і використовує барви, які здаються дещо незвичними. В. Власов поєднує традиції музичного імпресіонізму з елементами «сюжету», який нібито намальований на картині: тобто екстрамузичний тип програмності (образотворчий) з інтромузичним. Такий підхід зближує метод В. Власова з французькими імпресіоністами (про це свідчить, наприклад, фактура першого розділу). У верхньому регістрі «порожні» кварто-квінтові співзвуччя на тлі застиглих акордів, іноді з підголосками, що пожвавлюють звучання. В подальшому мікрофактурне проростання наче відображає власне процес малювання акварелі, прояснення фону з новими відтінками.

Середній розділ п'єси контрастує: це вже сфера моторики, ніби мультиплікаційний прийом, коли на тлі пейзажу відбувається якась дія. З точки зору розуміння форми п'єси виконавцю варто підкреслити контраст розділів, а з іншого боку – зберегти відчуття єдиного процесу «творення» акварелі аж до динамічної репризи. В репризи тричастинної форми продовжується ущільнення фактури – нанесення від самого початку шарів на прозору основу всього твору. Складність п'єси полягає у втіленні узагальнено-програмного задуму автора. Його реалізація вимагає подолання численних художніх та технічних складнощів, довершеного володіння інструментом. Баяністи зустрінуться з багатоголоссям різного типу (акордового викладення, з'єднання диференційованих ліній) та різноманітною ритмікою,

витонченою динамікою. Всі виконавські параметри потребують чіткості виконання, максимальної напруги в загальній кульмінації, володіння фразуванням у мелодичній лінії.

Висновки. Постать В. Власова – композитора, педагога, виконавця – є знаковою в баянній музиці для дітей другої половини ХХ століття. Географія творчої діяльності В. Власова об'єднує практично всю Україну (від Білгород-Дністровської музичної школи та Львівської консерваторії та Одещини). Митець багато років відвідує з лекціями та майстер-класами інші регіони України: від Дрогобича – до Харкова. Композиторська діяльність В. Власова сприймається в нерозривній єдності з його власними концертно-виконавськими досягненнями та педагогічними дослідженнями. Завдяки такій універсальній діяльності композитору вдалось втілити в «Альбомі для дітей та юнацтва» чітку стратегію загально-музичного виховання з метою досягнення професійної майстерності. У своєму альбомі автор спирається на принцип «від простого – до складного». З перших п'єс зошити юним баяністам пропонується виборна клавіатура, чим забезпечується рівномірний розвиток обох рук виконавця і розширюються можливості для оволодіння різними фактурними прийомами у лівій руці для більш повноцінного втілення музичного образу творів.

Створивши «Альбом для дітей та юнацтва» частково на народно-пісенній основі, а частково – із застосуванням сучасної музичної мови, автор жадав залучити якомога більше дітей до джерел музики та навчити їх художньо-образному сприйманню з раннього віку («Альбом першокласника» та «У гості до казки»). На цій основі побудовано і подальше виховання юних музикантів-баяністів, але вже на більш у професійному ґрунті. Однією з важливих рис, притаманних стилю композитора, є поєднання у творах професійних здобутків європейської музики з невичерпним інтонаційним багатством українського мелосу. Про це свідчить влучна оцінка «збірного стилю» В. Власова, надана Д. Кужелевим: «... його багатоскладовий стиль – це своєрідна «мовна дисперсія», урізноманітнення образно-стильових моделей на основі плюралістичного бачення навколишнього світу» [9, с. 93]. Найголовніше досягнення композитора у «Альбомі для дітей та юнацтва» – системне, послідовне впровадження всього комплексу

професійних музично-слухових уявлень та навичок, завдяки чому його можна вважати школою баянної майстерності.

Перспектива подальшого дослідження теми. Окреслене проблемне поле може бути екстрапольоване на інші явища баянної творчості для дітей, як в аспекті загального музичного виховання, так і в плані системності навчання юних баяністів принципам композиторського мислення. Перспективним здається також порівняння історичних умов розвитку дитячого баянного мистецтва з процесами становлення інших інструментальних шкіл (фортепіанної, духової, гітарної).

Література

1. Булда М. В. Особливості формування дитячого репертуару баяніста-акордеоніста (на матеріалі творів В. Власова). Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. К., 2012. №27. 229 с.
2. Власов В. П. Альбом для дітей та юнацтва. Одеса, 1999. 57 с.
3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ : НМАУ імені П.І.Чайковського, 2005. 418 с.
4. Душний А. І. «Дитячий альбом» як основа дидактичного репертуару у доробку представників Львівської баянної школи. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: в 2-х т. Вип. 17. Рівне: РДГУ, 2011. Т.1. С. 257-262.
5. Іванов Є. Українське академічне баянно-акордеонне мистецтво. Проблеми еволюції. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві : тези міжнар. наук.-теорет. Конф. (Київ, НАМУ ім. П. Чайковського, 22-23 бер. 2005) [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. К., 2000. С. 33-34.
6. Кабалевський Д. Б. Як розповідати дітям про музику. Київ : Музична Україна, 1982. 320 с.
7. Клиш В. Л. О музыке. Киев : Музична Україна, 1985. 351 с.
8. Кметі О. Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ – початку ХХІ століть: баянно-акордеонний аспект. Актуальні питання гуманітарних наук. 2014. Вип. 8. С. 122-128.
9. Кужелев Д. О. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського: зб. наук. ст. [ред.-упор. М. Давидов]. К. : НМАУ, 2010. С. 91-101.

10. Салій В. С. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теорія та методика муз. навчання». Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. К., 2010. 23 с.
11. Шашевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна. Монографія. Луганськ: Поліграфресурс. 159 с.
12. Тищик В. Б. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції. Вісник Харк. держ. академ. дизайну і мистецтв. Сер. мистецтвознавство : зб. наук. пр. X., 2017. №4. С. 131-136.

References

1. Bulda M. V. Osoblyvosti formuvannia dytiachoho repertuaru baianista-akordeonista (na materialy tvoriv V. Vlasova) [Special features of the childish repertoire of bayan_sta-akordeonista (on materials by V. Vlasov)]. Visnyk KNUKiM. Mystetstvoznavstvo : zb. Nauk. Pr. K., 2012. №27.
2. Vlasov V. P. Albom dlia ditei ta yunatstva [Album for children and youth]. Odesa, 1999. 57 s.
3. Davydov M. A. Istoria vykonavstva na narodnyh instrumentah (Ukrainsjka akademichna shchkola): pidruchnyk [History of Viconau on popular instruments (Ukrainian School): pidruchnyk]. Kyiv : NMAU imeni P. I. Chaikovskogo, 2005. 418 s.
4. Dushnyi A. I. «Dytiachyi albom» yak osnova dydaktychnoho repertuaru u dorobku predstavnykiv Lvivskoi baiannoï shkoly [“Children's Album” yak is the basis of the didactic repertoire at the entrance to the Lviv Bayan School]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: zbirnyk naukovykh prats: naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. U 2-kh t. Vyp. 17. Rivne: RDHU, 2011. T. 1. S. 257-262.
5. Ivanov E. Ukrainijske akademichne bajanne-akordeonne mystetstvo. Problemy evoljutsii [Ukrainian Academy accordion accordion-accordion mystic. Problems evoljutsii]. Fenomen shkoly v muzychno-vykonavsjkomu mystetstvi: tezu miznar. nauk.-teoret. konf. (Kyiv, NAMU imeni. P. Chajkovskogo, 22-23 ber. 2005) [red.-upor. M. Davydov, V. Sumarokova]. K., 2000. С. 33-34.
6. Kabalevskiy D. B. Yak rozpovidaty ditiam pro muzyku [How to tell children about music]. Kyiv. : Muzychna Ukraina, 1982. 320 s.
7. Klin V. L. O muzuke [About music]. Kyev. :Muzychna Ukraina. 1985. 351 s.
8. Kmeti O. Repertuarni tendentsii pochatkovykh mystetskykh navchalnykh zakladiv Ukrainy kintsia XX pochatku XXI stolittia: baianno-akordeonnyi aspect [Repertoire tendencies of elementary artistic educational institutions of Ukraine of the end of the XX - the beginning of the XXI centuries: accordion-accordion aspect]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2014. Vyp. 8. S. 122-128.

9. Kuzheliev D. O. Baianna tvorchiist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv u konteksti suchasnykh stylovykh tendentsii [The Bayan creativity of contemporary Ukrainian composers in the context of contemporary stylistic tendencies]. Do 70-richchia kafedry narodnykh instrumentiv Kyivskoi konservatorii (NMAU) imeni P. I. Chaikovskoho: zb. nauk. st. [red.-upor. M. Davydov]. K.: NMAU, 2010. S. 91-101.
10. Salii V. S. Metodyka roboty nad muzychnym obrazom u protsesi navchannia pidlitkiv hry na baiani (akordeoni) [Method of work on the musical image in the process of training teenagers playing the accordion (accordion)]; avtoref. dys. ...kand. ped. nauk : 13.00.02 «Teoriia ta metodyka muz. navchannia». Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova. K., 2010. 23 s.
11. Stashevskiy A. Ya. Velyki zhanry v ukrainskii muzytsi dlia baiana [Great genres in Ukrainian music for bayan]. Monohrafiia. Luhansk: Polihrafresurs. 159 s.
12. Tyshchuk V. B. Rozvytok baiannoho mystetstva dlia ditei v Ukraini: istorychni peredumovy ta suchasni tendentsii [The development of bayana arts for children in Ukraine: historical background and current trends]. Visnyk Khark. derzh. akadem. dyzainu i mystetstv. Ser. Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr. Kh., 2017. №4. S. 131-136.

УДК 783.25.071.1 (470)
ORCID 0000-0002-7437-9565

Фартушка Олексій

СЕМАНТИЧНА ФУНКЦІЯ ХОРОВОЇ ПОЛІФОНІЇ У CANTICUM SACRUM I. СТРАВІНСЬКОГО

Фартушка О. Семантична функція хорової поліфонії у Canticum sacrum I. Стравінського. Стаття присвячена визначенню семантичної функції хорової поліфонії у контексті цілісної драматургії в «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» I. Стравінського. Встановлено, що хорова поліфонія виконує функцію об'єктивзації у вираженні основних ідей-постулатів. Саме тому у хорому письмі I. Стравінського домінують стилістичними компонентами є норми поетики строгої поліфонії. Вони виявляються у симетричності (або пропорційності) форм, частковому використанні фактурних особливостей зразків цього стильового напрямку, а також канонічних технік.

Хорова поліфонія як чинник драматургії Canticum sacrum складається в окремий пласт, що більше, ніж інші підпорядковані нормам строгої поліфонії. I. Стравінський, спираючись на традиції жанру кантати, виокремлює хорому складову у своєрідний контрапункт, що контрастує з іншими пластами драматургії (оркестр, орган, солісти).

Ключові слова: хорова поліфонія, художнє мислення, хорове письмо, творчий метод, додекафонія, хорове виконавство.

Фартушка А. Семантическая функция хоровой полифонии в Canticum sacrum I. Стравинского. Статья посвящена изучению семантической функции хоровой полифонии в контексте целостной драматургии в «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» I. Стравинского. Установлено, что хоровая полифония выполняет функцию объективации в выражении основных идей-постулатов. Именно поэтому в хоровом письме I. Стравинского доминирующими стилистическими компонентами являются нормы строгой полифонии. Они проявляются в симметричности (пропорциональности) форм, частичном использовании фактурных особенностей образцов этого стилистического направления, всего аппарата канонических техник.

Хоровая полифония в контексте целостной драматургии Canticum sacrum складывается в отдельный пласт, который больше, чем другие подчинен нормам строгой полифонии. I. Стравинский, опираясь на традиции жанра кантаты, трактует хоровую тематизм как своеобразный контрапункт, который

контрастирует с другими пластами драматургии (оркестр, орган, солисты).

Ключевые слова: хоровая полифония, художественное мышление, хоровое письмо, творческий метод, додекафония, хоровое исполнительство.

Fartushka O. Semantic function of the choral counterpoint in *Canticum sacrum* by Igor Stravinsky

Background. The substantiation of the logic of stylistic synthesis in the light of the choral component of the dramaturgy of this composition opens up the prospect of studying choral counterpoint of the twentieth century as universals and also helps to identify patterns of artistic thinking.

Objectives. The article is devoted to the identification of semantic function of the choral counterpoint in the context of the overall dramaturgy in *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis* by Stravinsky.

Methods. The author used hermeneutic, structural-functional, semantic research methods. The performing approach to the studying fragments of Stravinsky's compositions reflects the specificity of choral art.

Results. Choral counterpoint in the context of the overall dramaturgy *Canticum sacrum* develops into a separate layer, which is more than others, depends on strict norms of counterpoint. Stravinsky, relying on the traditions of the cantata genre, distinguishes the choral component into a peculiar counterpoint, which contrasts with others layers of the dramaturgy (orchestra, organ, soloists).

It has been found that the solo parts of the score have a more subjective embodiment, in which there are both an expressive recitation of lyric lines (Song of Solomon 4:16, 5:1) and an emotional appeal to the God (Mark 9:23-24) while the choral layer of dramaturgy represents the main tenets of the Faith: Preaching the Gospel and Three Christian Virtues – Love, Faith and Hope. The counterpoint as a reflection of the idea of “absolute harmony” in the context of the composition is the Divine Word and the main precept with which there is sacrificial Love, Faith and Hope for the salvation. Features of the pitch organization are the result of the composer's reference to the serialism. The combination of the principles of the classical 12-tone technique with the elements of serialism determines the specific interpretation of melodic material, intervallic structure and voice leading.

Conclusions. Analysis of the fragments of *Canticum sacrum* score set that the choral counterpoint performs the function of objectification to express basic postulate ideas. That is why the norms of poetics of the strict counterpoint are the dominant stylistic components in the choral writing of Stravinsky. They appear in the symmetry or proportionality of the forms, the partial usage of the textural features of the samples of this stylistic direction, as well as the whole apparatus of canonic techniques.

Key words: choral counterpoint, artistic thinking, choral writing, creative method, 12-tone technique, choral performance.

Постановка проблеми. Усталені норми поліфонії строгого стилю формувалися у відповідності до можливостей виконавського складу, з яким поліфонія пов'язана генетично. Вокально-технічні можливості хору відбивались у комплексі обмежень, правил та прийомів і були обумовлені тембральними та регістровими характеристиками, діапазоном, рухливістю голосів тощо. Поліфонічний стиль, досягнувши розквіту в епоху ренесансу переважно у хорових жанрах, стає основою для нових композиторських пошуків. Відбувається трансформація поліфонічного письма під впливом інструментальної музики, що значно розширює технічні можливості та призводить до формування вільного стилю, що стає провідним у XVII ст.

У XX ст. відродження цих музичних пластів формує новий стильовий напрям – необароко. Митці моделюють принципи художнього мислення, форм і жанрів епохи бароко та переосмислюють їх у контексті індивідуальної стильової системи. Одним із таких митців, художнє мислення якого, безперечно, слід відносити до поліфонічного типу, є Ігор Стравінський. Багато хорових творів припадають на період, який прийнято називати «серійним». Ці твори є найбільш привабливими з точки зору висвітлення особливостей хорової поліфонії XX століття.

Останні публікації за темою дослідження. Художнє мислення І. Стравінського піддавалось всебічному аналізу у монографії В. Задерацького та його статтях, у яких встановлено основні вектори стилю та особливості різних композиційних технік. Зокрема, музикознавцем запропоновані методи аналізу, пов'язані безпосередньо з композиційною технікою пізнього періоду, яка, хоча і «ґрунтується на традиційній основі, неминуче збагачується новими ознаками» [3:162]. Серед них вчений називає принципи варіювання імітаційних та остинатних побудов. Для характеристики часового виміру поліфонії контрастного типу В. Задерацький пропонує використовувати кількісний показник – «ритмічну щільність» – «насичення різних фаз мелодичного руху, що зіставляються по горизонталі (лінії) і по вертикалі (контраст єдино часового контрапункту)» [3:163]. Разом з тим «інтервальна щільність» – характеристика інтервальної структури

лінії має прямо пропорційні відносини з рівнем лінійної напруги мелосу [3:164]. Однак масштабний твір І. Стравінського «*Canticum sacrum*», якому присвячена пропонована стаття, науковцем не розглядався.

Важливим для пізнього періоду творчості І. Стравінського є принцип нерівномірного розширення (стиснення ритмощільності під час повторень остинатного типу), який є важливим формоутворюючим чинником. Однією з ключових особливостей поліфонічної техніки І. Стравінського є змінення інтервальної щільності у респостах, коли у імітаціях інтервальна структура зазнає радикальних модифікацій. Така практика не є традиційною з огляду на свої стильові витоки з норм строгої поліфонії.

Серед останніх досліджень хорової творчості І. Стравінського слід зазначити дисертацію О. В. Кальченко [4], окремий розділ якої вивчає «Месу» композитора з точки зору «неоканону», яка є взірцем неокласичного періоду творчості композитора, але стилістичні знахідки впливатимуть на подальші концепції за участю хору.

Індивідуальні системи контрапункту у музиці ХХ століття на прикладі творчості І. Стравінського, А. Шнітке, Е. Денісова дослідила Ю. Ніколаєва [5]. Важливим висновком щодо особливостей контрапункту серійного періоду І. Стравінського є теза щодо мелодичного розвитку, ритмічної техніки попередніх періодів і структурної організації творів.¹

Назва твору І. Стравінського «*Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis*» – «Духовний піснеспів на честь Святого Марка» – з точки зору жанрової генези відсилає до традиції барокових духовних кантат. Як відомо, Й. С. Бах – «поліфоніст у найширшому значенні цього слова, користуючись виразними можливостями контрапункту, мислить структурно-поліфонічно» [1:51]. Музичний розвиток відбувається у кількох пластах, взаємодія яких породжує контрапункт

1. «... переважають програмні твори з номерною структурою. Номера складаються з невеликих контрапунктичних побудов, кожна з яких має свої фактурні, інтонаційні, ритмічні, темброві особливості (то чи інше перетворення серії, відповідне рядку або розділу словесного тексту, остинатний комплекс) і представляє етап «безкінечного» варіантно-остинатного розгортання музичного матеріалу, який становить основу мислення І. Стравінського» [5:23].

драматургічних планів, де лінія хору має свою семантичну функцію. Мислення І. Стравінського наслідує таку саму логіку і вирізняє хорову складову в окремих пластах драматургії.

Мета дослідження – виявити семантичну функцію хорової поліфонії у контексті цілісної драматургії в «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» І. Стравінського як зразок поліфонічного мислення ХХ століття.

Об’єктом дослідження є художнє мислення І. Стравінського, предметом – стилістичний синтез і специфіка хору як складової цілісної драматургії, що увиразнюють творчий метод композитора.

Виклад основного матеріалу. Величний «Canticum Sacrum» для тенора та баритона соло, хору та оркестру (1955) відкривається Dedicatio (посвятою): «*Місту Венеції, на честь його святого покровителя, благословенного Марка, Апостола*». Усі тексти запозичені композитором з Вульгати (латинської Біблії) святого Ієроніма. На думку музикознавців, структура композиції та логіка відібрання текстів пов’язані з архітектурою символу міста Венеції – базиліки святого Марка. Аналогічні слова посвяти можливо знайти на портику цього собору. П’ять частин «Canticum Sacrum» відповідають кількості куполів базиліки. Перша та п’ята частина написані на тексти з Євангелія від Марка, вони обрамляють композицію та закріплюють її приналежність до святого покровителя. Друга та четверта частини – вокальні соло, в яких персоніфіковані старозаповітні пророки. Тож чотири частини твору І. Стравінського втілюють ідеї, закладені в семантику образів менших куполів Сан-Марко – образи пророків та учнів Христа.

Центральний найбільший купол собору містить мозаїку, на якій зображено Христа у супроводі християнських чеснот Caritas – Spes – Fides (Любові – Надії – Віри). Як і центральний купол, центральна третя частина «Canticum Sacrum» є найбільш монументальною і розподілена на три підрозділи, що відповідають іменам чеснот, які зображуються здебільшого текстами Старого Заповіту. Архітектурності та симетричності композиції твору, принципів запозичених у майстрів поліфонії суворого стилю, надають ще декілька властивостей. Найбільш наочним проявом симетричності є перша та п’ята частини: остання являє собою буквальне повторення першої

(не враховуючи трьох останніх тактів на слова «*amen*») у реверсивному русі. Фактурні рішення з короткими реченнями хору, що відтіняються короткими, бурхливими репетиціями оркестру, органами інтермедіями, забезпечують максимально виразне та диференційоване сприйняття.

Використання додекафонічної техніки у II-й, III-й та IV-й частинах є важливим формоутворюючим фактором. Друга та четверта частини мають спільне фактурне рішення у зв'язку з використанням соло голосів та інструментів (II частина – флейта, арфа, англійський ріжок, місцями контрабаси; IV – гобой, фагот, два тромбони, альт і контрабас), а також техніки, наближеної до пуантилістичної.

Третя частина має тричастинну форму **ABA**: крайні розділи побудовані на серії, що має однакову інтервальну структуру, але звучить в іншому тоні. Органні інтермедії наводять зв'язки між третьою та крайніми частинами, надаючи ще більшої симетрії загальній композиції. Як зазначає композитор у «Діалогах», відношення його до додекафонії було індивідуальним. Усі відходи від норм цієї техніки мають системний характер та слугують «... втіленням його індивідуального стилю», – вказує В. Задерацький [3:219]. Звернемось до конкретних тематичних фрагментів партитури, що унаочнюють творчий метод І. Стравінського, та встановимо: як саме синтез стилістичних комплексів впливає на хорове письмо?

Експозиція *Caritas* III-ї частини (*Ad Tres Virtutes Hortationes*) розпочинається проведенням дванадцяти-тонової серії в партії органа. Далі у реверсивному русі вона звучить в партії тромбона зі зсувом на велику секунду вниз. Інші інструменти оркестру, порушуючи правила строгої додекафонії, підхоплюють та розосереджуються у фактурі інтервали, що надає звучанню тематичної загостреності. Така техніка є типовою для пізнього стилю композитора. Тяжіння до балансу між конструктивністю та тематичною загостреністю є однією з констант творчого методу: «...кожен з таких інтервалів, вперше з'явившись у лінії, у той же час закріплюється шляхом повторення у тому ж самому звуковому складі як знак індивідуальної загостреності. В результаті принцип неповторюваності звуків у процесі розгортання ряду порушується», – зазначає В. Задерацький [3:219].

Зі вступом хору наступає нова фаза розвитку драматургії. Виклад

серії у реверс-інверсійному варіанті звучить в партії тенорів. Перша ріспоста проходить у збільшенні в партії труби, індекс вертикального зсуву – п'ять чвертей, горизонтального – м. 2 вниз. Підключення хорової партії альтів відбувається в інверсивному варіанті до серії, яку експонували тенори: так з'являється третій варіант цього тематичного комплексу. Партія дискантів вступає з ріспостою у велику секунду вгору. Після першого проведення серії в усіх хорових голосах відбуваються її повтори у таких модифікаціях з вертикальними зсувами:

— партія тенорів – буквально повторення, потім реверсивний варіант;

— партія альтів – інверсія;

— партія дискантів – повторення у прямому русі.

Слід зазначити, що у зв'язку із застосуванням хору у виконавському складі твору виникають певні особливості тематизму, пов'язані з регістровими можливостями, діапазоном та зоною примарного звучання людського голосу. Інколи інтервальна структура ріспост змінюється шляхом октавного перенесення, для того щоб лінія серії не виходила за межі можливостей діапазону хорової партії. Коріння такої практики – у межах правил строгої поліфонії, яка регламентувала амбітус голосів. Після закінчення імітаційної побудови серія звучить знову від вступу тенора, а із закінченням репризи наступає другий розділ третьої частини – *Spes*.

Серія експонується в партії органу, але на відміну від першого розділу, вона отримує не поліфонічний, а варіантно-остинатний розвиток – типова стилістична ознака для творів І. Стравінського попередніх періодів творчості. Повторювані характерні інтервали розповсюджуються у фактурі оркестру: з кожною новою фазою розгортання відбувається від одного голосу (чи дуету інструментів) до кадансів зі звучанням більшості з оркестрових партій. На ґрунті такого фактурного «дихання» звучить діалог двох солістів (тенор і баритон) з жіночою групою хору. Інтонаційно партії солістів та хору побудовані на оспівуванні найбільш характерних інтервалів. Парне поєднання голосів надає архаїчності, нагадуючи паралельним рухом органом, а часом – ранні форми гетерофонії. Шеститактова звукова структура слугує рефреном, хоча і звучить у різних ритмічних

варіантах.

Третій розділ *Fides* розпочинається серією в партії органа: тематично та інтервально вона відповідає серії експозиції частини, але звучить на тон вище. Висхідний інтервал малої секунди стає ключовим для подальшого розгортання. Розподілившись у фактурі оркестра на окремі тематичні елементи, звучання зупиняється на тоні *b*, що стає опорним для перших реплік хору на словах «*Credidi propter quod locutus sum*». Останні будуються на оспівуванні малої секунди, на основі варіантної остинатності, змінюється і довжина внутрішньо-складового розспіву в межах першого слова. Дві фрази хору закінчуються повноцінним проведенням серії в унісон хоровими партіями; при цьому в оркестрі продовжується варіантне розгортання.

Наступна поліфонічна будова поєднує усі модифікації тематичних комплексів. Так, у хоровій фактурі із дублювання струною групою оркестру у послідовності голосів «альт – дискант – тенор – бас» звучить основна серія розділу в інверсії (співвідношення висхідних тонів: *as-dis – cis-fis*). В якості контрапункту до пропост додається реверсивно-інверсійний варіант серії, що домінував у імітаційній будові експозиції.

Заключний контрапункт в партії тенорів, що призводить до кадансу, – інверсія на цю модифікацію. Скріплює будову двох основних варіантів серії її звучання у збільшеному вигляді в партіях духових інструментів (тромбон та гобой).

З семантичної точки зору розділи III-ї частини є рівнозначними, оскільки уособлюють християнські чесноти, без яких неможливо досягнути спасіння та вічного життя. Драматургія трактується І. Стравінським у такий спосіб: спочатку звучать постулати Любові, оскільки, за словами апостола Павла, «Любов з них більша» (1 Кор. 13.13). У заключному розділі частини головує тема Віри, що буде звучати у наступних частинах у словах Апостола Марка та Матвія. Останні такти поєднують три серії (I-го розділу у прямому русі, II-го у інверсивному та III-го з повторенням малої секунди) в одномоментному звучанні. Заключне проведення висхідної серії у струнних замикає композицію.

З виконавської точки зору хорова партія увиразнює усі характерні особливості композиторського письма. Наприклад, додекафонія

ускладнює інтонування: виконавцям слід уважно слідкувати за точністю виконання інтервалів та їх відношенням до перемінних устоїв. Втім композитор зважає на регістрові можливості голосів та трансформує серії таким чином, щоб лінія того чи іншого голосу не виходила за межі робочого діапазону партії. Голосоведіння в наслідок стилістичного синтезу підпорядковано наступній логіці: допускаються хроматизми у помірному об'ємі, переважно рух малими і великими секундами, стрибки на широкі інтервали заповнюються протилежним рухом. Ритмічна структура хорових партій дуже зважена: переважає рух чвертями та половинними тривалостями: майже відсутні різкі переходи від великих до дрібних тривалостей, що відповідає правилам дімінуції та аугментації поліфонії суворого стилю. Це стосується лише хорової фактури і є наслідком специфіки хорового виконавства.

При великій різноманітності штрихів в оркестрі та рухливих партіях сольних голосів у хоровій фактурі переважає штрих легато, але з точною артикуляцією, що обумовлено орфоєпією латини. Логічні наголоси в хоровій фактурі підкреслено акцентами або штрихом *tenuto*. Характеризуючи динамічний план, слід зазначити, що основна логіка, за якою він розгортається, – це контраст у масштабі великих розділів. Фразування та нюансування підпорядковані мелодичній лінії з її інтервальною енергією та балансуванням тембральними барвами.

Висновки. Хорова поліфонія як складова цілісної драматургії *Canticum sacrum I*. Стравінського підпорядкована нормам поліфонії суворого стилю. Композитор, спираючись на традиції жанру кантати, виокремлює хорове звучання у своєрідний контрапункт, що контрастує з іншими планами драматургії (оркестр, орган, солісти).

Хорова поліфонія виконує семантичну функцію об'єктивації основних постулатів християнства. Ця практика є глибоко укоріненою у традицію: зокрема, в духовних кантатах Й. С. Баха поліфонічні хори були носіями головної ідеї композиції та центром тяжіння драматургії цілого. Якщо сольні частини мали більш суб'єктивне втілення, у якому відбувалось експресивне декламування ліричних рядків (Піснь пісень 4:16, 5:1) і емоційне звертання до Всевишнього (Марк 9:23-24), то хор репрезентував постулати Віри: Проповідь Євангелія та три християнські чесноти – Любов, Віру та Надію. Саме тому у хоровому письмі І. Стравінського стилістичними домінантами є норми суворої

поліфонії, що втілені у симетричності (пропорційності) форм, частковому використанні фактурних особливостей, канонічних технік. Особливості звуковисотної організації є наслідком звертання композитора до серійної техніки. Цей крок для нього означав встановлення «абсолютного порядку» у музиці, що робило її менш чуттєвою, більш абстрактною. Поєднання принципів класичної додекафонії з елементами серіальної техніки (що проявилось у темах-серіях з їх тяжінням до певного устою) обумовило специфіку мелодики, інтервальної структури, голосоведіння.

Отже, хорова поліфонія як увиразнення «абсолютної гармонії» у контексті драматургії твору є Божественним Словом, утіленням заповідей Жертовної Любові, Віри, Надії на спасіння.

Література

1. Друскин М. Пассионы и месса И. С. Баха [текст]. Л. : Музыка, 1976. 168 с.
2. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского [текст]. М. : Музыка, 1980. 286 с.
3. Задерацкий В. Полифония позднего Стравинского: вопросы интервальной и ритмической плотности, стиливого синтеза [текст]. Музыка и современность. М. : Музыка, 1975. Вып.9. С.161–225.
4. Кальченко Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона [текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Ростов-на Дону, 2016. 26 с.
5. Николаева Ю. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века [текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Нижний Новгород, 2009. 36 с.

References

1. Druskin M. (1976). *Passions i messa I. S. Bakha*. [Passions and Mass by J.S. Bach]. *Muzyka*, 168.
2. Zaderatskii V. (1980). *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo*. [Polyphonic thinking of I. Stravinsky]. *Muzyka*, 286.
3. Zaderatskii V. (1975). *Polifoniia pozdnego Stravinskogo: voprosy intervalnoi i ritmicheskoi plotnosti, stilevogo sinteza* [Late Stravinsky polyphony: questions of interval and rhythmic density, style synthesis]. *Music and modernity*, 9, 161–225.
4. Kalchenko E. (2016). *Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona* [Mass in the music of the twentieth century: to the neocanon problem]. *Rostov-na Donu*, 26.
5. Nikolaeva Iu. (2009) *Individualnye sistemy kontrapunkta v muzyke XX veka* [Individual counterpoint systems in twentieth-century music]. *Nizhnii Novgorod*, 36.

УДК 785.071:78.03(510) “1960/1970”
ORCID 0000-0002-9541-1480

Янь Ян

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КИТАЙСКИХ ОРКЕСТРОВ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НОВОГО ТИПА В 1960-е – 1970-е ГОДЫ

Янь Ян. Діяльність китайських оркестрів традиційних інструментів нового типу в 1960-і – 1970-і роки. У статті розглядається один з найбільш складних і суперечливих періодів розвитку китайського оркестру традиційних інструментів нового типу – 1960-70-і роки. Об'єктивна оцінка даного історичного явища дозволяє сприйняти його не тільки як тупикову гілку на шляху Китаю до сучасного прогресу, але і як еру конструктивних новацій та зусиль до реальних змін в культурній спадщині Китаю. Висвітлюється специфіка творчої діяльності оркестрів під керуванням диригентів Лі Делуня, Хуан Цзюня, Лі Гоцюаня, Ян Цзяжєня. Розглядаються жанри китайської оркестрової музики, що вплинули на її подальший розвиток: симфонія «Шацзябан» Ло Чжунчжуна, Ян Муюна, Ден Цзяяня, Тань Цзюнміна; симфонічна сюїта «Сива дівчина» Цюй Вея; увертюра «Фестиваль» Ксу Янг Яна, Концерт для піпи з оркестром «Степові сестри» У Цзюцяна, Лю Дехайя, Ван Яньцяо. В даних творах об'єдналися традиції китайського та європейського оркестрового мистецтва, втілилися творчі пошуки китайських композиторів та виконавців до створення зразків сучасного жанру симфонії в Китаї.

Ключові слова: китайський оркестр, традиційні китайські інструменти, диригент, Культурна революція, колективна творчість.

Янь Ян. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960 – 1970-е годы. В статье рассматривается один из наиболее сложных и противоречивых периодов развития китайского оркестра традиционных инструментов нового типа – 1960–70-е годы. Объективная оценка данного исторического явления позволяет оценить его не только как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, но и как эру конструктивных новаций и усилий по реальному изменению в культурном наследии Китая. Освещается специфика творческой деятельности оркестров

под управлением дирижеров Ли Дэлуня, Хуан Ицзюня, Ли Гоцюаня, Ян Цзяжэня. Рассматриваются жанры китайской оркестровой музыки, оказавшие влияние на ее последующее развитие: симфония «Шацзябан» Ло Чжунчжуна, Ян Муюня, Дэн Цзяяня, Тань Цзюнмина; симфоническая сюита «Седая девушка» Цюй Вэя; увертюра «Фестиваль» Ксу Янг Яна, Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзуюяна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо. В данных сочинениях объединились традиции китайского и европейского оркестрового искусства, воплотились творческие поиски китайских композиторов и исполнителей по созданию образцов современного жанра симфонии в Китае.

Ключевые слова: китайский оркестр, традиционные китайские инструменты, дирижер, Культурная революция, коллективное творчество.

Yan Yang. The activities of the Chinese orchestras of the traditional instruments of the new type in the 1960s - 1970s

Background. The article discusses one of the most complex and controversial periods in the development of the Chinese orchestra of traditional instruments of the new type – the 1960–70s. Since 1966, with the beginning of the Cultural Revolution, all conservatories were closed, and Western instruments and teaching materials were destroyed. Chinese musicians, unable to play classical music, were forced to work with folk songs and folklore in remote provinces. The objective assessment of this historical phenomenon makes it possible to evaluate it not only as a dead end on China's path to modern progress, but also as an era of constructive innovations and efforts to make a real change in China's cultural heritage. The specifics of the creative activity of orchestras conducted by conductors Li Delun, Huang Yijun, Li Guoquan, Yang Jizhen is highlighted.

Objectives. The purpose of the article is to identify the specifics of the development of the Chinese orchestra of traditional instruments in the 1960s – 1970s, to determine the role of prominent Chinese musicians in the process of modernizing the orchestra and creating a national repertoire during this period.

Research methods are based on scientific approaches necessary for the disclosure of the topic. The methodology is based on an integrated approach that combines the principle of musical theoretical, musical historical and executive analysis.

Results. As soon as the Cultural Revolution began, the music centers in Beijing and Shanghai came under attack. Composers were deprived of their creative freedom, since all the works had to correspond to the political situation of the time. At this time, collective creativity in the genre of opera and ballet, written according to certain pattern and corresponding to the ideas of Mao Zedong, is widely adopted. As standards of “new art”, official propaganda put forward

“exemplary” revolutionary performances – Yanbanshee, almost entirely based on the material of the period of the liberation struggle.

The Central and Shanghai orchestras were also persecuted. The chief conductor of the Central Symphony Orchestra, Li Delun was arrested. Since 1963, the programs of the Shanghai Orchestra of Chinese Instruments have begun to reflect the country's transition to the Cultural Revolution. In the compositions appeared more pronounced revolutionary ideals, showing the need for government reform. Such content was, for example, the orchestral suite "Revolutionary Song", created by the musicians of the Shanghai orchestra. Due to the policy of the Cultural Revolution after 1964, the orchestra completely ceased to perform. In 1964, works performed at a concert in honor of the nation's birthday included revolutionary pieces such as "Praise to the People", "Spring Gong Enhances Performance", "Battle in Shanghai", and others. Shanghai Orchestra Conductor Juan Yijun, composer Luo Zhongrong, one of the authors of the revolutionary symphony "Shatszyaban" was persecuted and sent to the countryside for forced labor. In 1966, as a result of the repressions, outstanding conductors Li Guoquan and Yang Jazheng died.

The widespread distribution of orchestras in China is a paradox. "Exemplary Performances" played an active role in the distribution of Chinese symphonic music. Many amateur orchestras significantly increased their professional level and could perform individual symphonic works. Major symphonic works on revolutionary themes were also created: Qu Wei's "The Gray-Haired Girl" symphonic suite (created by his ballet), Tian Feng's "Five Cantatas to lyrics by Mao Zedong", "Pipa Concert for Orchestra" and "Steppe Sisters" Wu Zujiang, Liu Dehai, Wang Yanqiao. Another genre was music for ballets ("The Red Women's Battalion", "The Gray-Haired Girl").

Conclusions. In the period from the 1960s to the 1970s, Chinese orchestral music was enriched with new genres that influenced its subsequent development. In spite of the fact that the main models of Yanbanshee are the opera and ballet genres, major symphonic works were also created: the symphony "Shatszyaban" (Luo Zhongzhong, Yang Muyun, Deng Jiaan, Tan Jingming); Qu Wei's symphonic suite "The Gray-Haired Girl"; Overture "Festival" Xu Yang Yang, Pipa Concert with Orchestra "Steppe Sisters" Wu Zuqiang, Liu Dehai, Wang Yanqiao. In these compositions combine the traditions of Chinese musical art and European orchestral art, embodied the creative search for Chinese composers and performers to create samples of the modern symphony genre in China. Collective creativity was widespread: on the one hand, the efforts of several people created large-scale monumental compositions, on the other hand, the individual author's principle was leveled, which made it possible to "depersonalize" music. However, an understanding of the cultural aspects of Yanbanshee and its features in a

political context is of great importance for an objective study of the development processes of musical art in China. Starting around the 1990s, the political thaw allowed musical works from the time of the Cultural Revolution, gradually returning them to the mainstream of the achievements of Chinese society. Since then, the Yanbanshee has a strong tendency to revive, enjoying the support of the population and continuing to be very popular in the theater, on television, and in the form of commercial and private entertainment.

Key words: Chinese Orchestra, Traditional Chinese Instruments, Conductor, Cultural Revolution, Collective Creativity.

Постановка проблемы. Китайский оркестр традиционных инструментов нового начал формироваться в 1920-х годы на основе его модификации и интеграции с принципами западного симфонического оркестра. Одним из наиболее противоречивых периодов развития китайского оркестра стали 1960–70-е годы. Этот сложный период в жизни страны до сих пор еще не получил объективной оценки исследователей, в том числе, и в области оркестровой музыки. С 1966 года, с началом культурной революции, все консерватории были закрыты, а западные инструменты и обучающие материалы были уничтожены. Китайские музыканты, лишенные возможности играть классическую музыку, были вынуждены работать с народными песнями и фольклором в отдаленных провинциях. Однако, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью, яркостью. Поэтому в корне неверно рассматривать 1960-е – 70-е годы и культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, лучше всего понимать их как часть этого процесса. Вместо того, чтобы воспринимать культурную революцию как период разрушений или только лишь как арену фракционного политического конфликта, данное историческое явление может быть охарактеризовано как эра современных конструктивных новшеств и усилий по реальному изменению в культурном наследии Китая.

Анализ последних публикаций. Деятельность китайского оркестра традиционных инструментов нового типа, сформировавшегося в XX веке, фрагментарно исследуется в работах музыковедов Дай Юй [1], Ло Чжихуэя [2], Ло Ши [3], Минг-ен Ли

[8], Су Юйчен [4]. Однако, характеристика периода 1960-70-х годов в развитии китайского оркестрового искусства в данных работах либо только упоминается [1; 3; 8], либо вообще отсутствует [2], либо характеризуется исключительно в негативном ключе как «приостановка прогрессивных тенденций развития национальной культуры (период культурной революции (1966-1976 годы))» [5: 26]. Таким образом, анализ литературы показал, что процесс развития оркестровой музыки для китайских традиционных инструментов нового в 1960-е–70-е годы изучен недостаточно.

Цель статьи – выявить специфику развития китайского оркестра традиционных инструментов в 1960-е–70-е годы, определить роль выдающихся китайских музыкантов в процессе модернизации оркестра и создания национального репертуара в данный период.

Изложение основного материала. До недавнего времени исследования, связанные с культурной революцией в Китае не приветствовались. Не удивительно, что сведения о том времени скудны и мало изучены. Р. Макфауэр пишет, чтобы понять современный Китай, надо понять культурную революцию [7: 54]. Действительно, интерпретация культурной революции является одним из центральных вопросов, существующих в современном Китае. В книге «Конец революции» Ван Хуэй утверждает: «Китайское революционное прошлое и его текущие социальные и экономические реформы являются частью одного и того же процесса модернизации» [9: 37]. Другой исследователь Лю Цзинчжи в «Истории новой китайской музыки» [10] подчеркивает, что к началу 1960-х годов оркестровая музыка в Китае пережила период расцвета. Ученый приводит факты, что «к 1966 году в Китае было написано около 40 симфонических сочинений, 30 произведений для камерного инструментального состава» [10: 358]. Наиболее известные из них – симфоническая поэма Синь Хугуана «Гада Мэйлинь», симфония Ван Юньце «Сопrotивление японским захватчикам», «Праздничная увертюра» Ши Ваньчуня. Состав оркестра включал европейские и китайские традиционные инструменты, музыкальный материал часто основывался на народных и революционных мелодиях. Дай Юй характеризует данный период в симфонической музыке как этап, связанный «... с освоением европейского оркестра как объекта

композиторского творчества; параллельное существование его с оркестром народных инструментов и общие источники музыкального тематизма, заключенные в национальной музыкальной культуре, являются его опорой и единственным соприкосновением с народной традицией» [1: 47]. Однако, несмотря на развитие оркестровой музыки, наибольшее значение композиторы отдавали все же опере и балету.

Как только началась культурная революция, музыкальные центры в Пекине и Шанхае попали под удар. Композиторы лишились свободы творчества, так как все произведения должны были соответствовать политической обстановке того времени. Музыка культурной революции была призвана служить идеологии Мао Дзэдуна, которую он выразил тремя словами: «реконструировать, национализировать и популяризировать» [6: 98]. И любители, и профессионалы из числа музыкантов, которых Китайская Коммунистическая партия собрала под своими знаменами, развивали революционную музыку, создавая различные формы и стили.

В это время получает широкое распространение коллективное творчество в жанре оперы и балета, написанным по определенной схеме и соответствующим идеям Мао Цзэдуна. В качестве эталонов «нового искусства» официальная пропаганда выдвинула «образцовые революционные спектакли» [там же], практически полностью основанные на материале периода освободительной борьбы. Возглавившая культурную революцию, жена Председателя Мао, Жанг Цинь, начала переделывать традиционные постановки и оперы, подчиняя их задаче служения революции. К 1967 году, Жанг утвердила восемь эталонных произведений, получившие название янбангши: пять образцовых опер: «Стратегический штурм горы Тигра», «Морская гавань», «Рейд на белый полк Тигра», «Шацзябан» и «Красный фонарь», два балета: «Красный женский батальон» и «Седая девушка», симфония «Шацзябан».

Янбангши – своеобразный музыкальный образец, возникший в политической среде. Он охватывает современную Пекинскую оперу, балет европейского типа, основанный «на сюжете революции», симфоническую музыку. Тогда Пекинская опера подчинялась политике и шла по пути европеизации и модернизации. Этот вид модернизированной Пекинской оперы называли «современная

революционная Пекинская опера» [6]. Драмы и балеты включали такие традиционные и новаторские элементы, как акробатические номера, музыкальный или ударный аккомпанемент для создания драматического эффекта; все произведения содержали множество нововведений.

Центральный и Шанхайский оркестры также стали объектами нападков. Главный дирижер Центрального симфонического оркестра Ли Дэлунь с начала Культурной революции был объявлен «идущим по капиталистическому пути» и после критики направлен «на перевоспитание» [3]. И хотя он был впоследствии освобожден для участия в «образцовых спектаклях», его ограничивали во всем.

Музыка Шанхайского оркестра китайских инструментов всецело была подчинена политической идеологии. С тех пор, как оркестр был основан, он должен был участвовать в праздновании определённых типов национальных событий, таких, как день рождения нации, некоторых официальных правительственных концертах. Такие концерты исполнялись по просьбе правительства, ими украшались определённые государственные праздники и торжественные мероприятия. В ряду подобных торжественных событий было празднование создания китайской народно-освободительной армии (1 августа) и празднование Социалистической революции (в октябре). Музыка, исполняемую в ходе этих концертов, например, «Герой побеждает реку Даду», иногда называют «красной» музыкой. Масштабные исторические события, воспеваемые в них, служили напоминанием людям о величии героев революции и своей страны.

Многие оркестровые сочинения, исполняемые в честь дня рождения нации, исполнялись чаще. Среди них, например, «Счастливый фонарь» в аранжировке Ли Мин-Хсион, который был связан с традициями Китая. Реже среди произведений, исполняемых в честь дня рождения нации, оркестр представлял такие композиции, как «Увертюра о горе Манхан» Хе Ву Ю, которая повествовала об успехах и достижениях нации. Это произведение основано на народной мелодии провинции Аньхой, и рассказывало историю рабочего с горы Манхан, который смог прийти к счастливой жизни во время Великого скачка вперёд. На создание произведения «Концерт Пинао» его авторов Лю Шикуня, Сун Ю Лина, Пан И Мина, Хуан Ксяо Фей

вдохновила народная песня северо-западного региона материкового Китая Шан-Бей. Концерт воспеваает бодрость духа молодых людей, которые увлечены своей работой, полны революционного рвения и обладают социалистическим мышлением. Также существует подобная по тематике композиция «Фестиваль» Ксу Янг Яна. Эти сочинения призваны продвигать идею о том, что коммунистическая партия ведет всех к счастливой жизни. Как правило, центральным номером концерта была песня «Слава председателю Мао» Дин Шаньде на слова Сонгла Кай Ланга. Это была здравица, восхваляющая Председателя Мао Цзедуна за его вклад в развитие страны. В конце концертных программ в 1960-м году стали появляться примечания к песням, которые были призваны способствовать распространению революционного духа.

С 1963 года программы Шанхайского оркестра китайских инструментов стали отражать переход страны к Культурной революции. В композициях появились более выраженные революционные мотивы, показывающие важность и необходимость правительственных реформ. Такое содержание имела, например, оркестровая сюита «Революционная песня», созданная музыкантами Шанхайского оркестра. Она состояла из пяти частей: «Поднятие революционных флагов», «Без коммунистической партии не было бы Китая», «Все вместе – к Солнцу», «Обучение – хороший пример», «Объединим пролетариат всего мира». Радикализация политики культурной революции после 1964 г. привела к тому, что оркестр полностью перестал выступать. И хотя в 1964 году произведения, исполненные на концерте в честь дня рождения нации, состояли сплошь из революционных пьес (таких как «Хвала народу», «Весенний гонг повышает производительность», «Битва в Шанхае») дирижер Шанхайского симфонического оркестра Хуан Ицзюнь был заклеен как «реакционный ученый авторитет» [3: 86]. Дирижер с горечью вспоминал это время как «десять лет бедствий» [там же].

Известный композитор Ло Чжунжун, хотя и был одним из авторов революционной симфонии «Шацзябан», был отправлен «на перевоспитание» в результате обвинения в том, что он ведет подрывную работу против «образцовых» театральных спектаклей. Композитор стал объектом необоснованной и жесткой критики, его

«освободили» только в 1976 г.

В конце 1960-х годов китайский музыкальный мир потерял многих талантливых музыкантов, а художники были лишены возможности творчества. Мир симфонической музыки потерял дирижера первого китайского поколения Ли Гоцюаня¹ (1914-1966) и основателя методики преподавания дирижирования профессора Ян Цзяжэнь. Когда дирижерское искусство Ли Гоцюаня находилось в своем зените, грянула культурная революция, во время которой дирижер погиб в возрасте 52 лет.

Второй (по счету, но не последней среди музыкантов) жертвой культурной революции стал выдающийся дирижер Ян Цзяжэнь² (1912-1966). Основавший в 1956 г. дирижерский факультет в Шанхайской консерватории, а затем возглавивший его, он стал наставником для молодых китайских дирижеров. Ян Цзяжэнь погиб в 1966 г. вместе с женой во время репрессий.

Тем не менее, повсеместное распространение оркестров в Китае в условиях культурной революции – парадоксальное явление. Истоки

1. Ли Гоцюань – известный скрипач, дирижер. В 1932 году поступил на музыкальный факультет частной Пекинской школы искусств; затем поступил в Государственную специальную школу искусств г. Ханчжоу. С 1938 года Ли Гоцюань был скрипачом в оркестре Центрального радио г. Чунцина, в Государственной оперной школе, экспериментальном оркестре Государственной консерватории и в Китайском симфоническом оркестре «Чжунхуа». Став дирижером, работал в оркестре при Центральном театре оперы и балета, был руководителем оркестра и заместителем директора театра. В 1958 году с Национальной балетной труппой Китая был в Восточной Европе и дирижировал оркестрами Польши, СССР и других стран; под его управлением были исполнены китайские национальные оперы «Китайская девушка», «Лю Хулань», «Степная песнь», балет «Лотосовый светильник» и пьесы для малого оркестра «Золотой танец-вихрь» и «Пастушка». Эти и другие китайские произведения получили высокую оценку иностранной публики [3: 87].

2. Ян Цзяжэнь – дирижер, педагог, родом из провинции Гуандун. В 1937 году уехал в США на учебу в консерваторию при Мичиганском университете по классу музыкальной педагогики, хорового дирижирования и получил степень магистра музыкальной педагогики и теории музыки. По возвращении на родину Ян Цзяжэнь преподавал в различных институтах Шанхая [3: 88].

этого феномена следует искать в политических факторах – в годы революции искусство должно было служить политике. Всюду распространяются малые оркестры «образцовых спектаклей», из которых впоследствии вышло новое поколение музыкантов (Тан Дун, Цюй Сяосун, Тан Цзяньпин), эту музыку слушали везде. Если рассматривать под этим углом зрения «образцовые спектакли», то они сыграли активную роль в распространении китайской симфонической музыки. Другим феноменом на среднем и последнем этапах культурной революции было распространение театральной деятельности. Многие любительские оркестры заметно повысили свой профессиональный уровень и могли исполнять целиком «образцовые спектакли», а также исполняли отдельные симфонические произведения.

Ло Ши, автор диссертации «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» [3] вспоминает, как он присутствовал в 1970-х годах в городе Аньшунь провинции Гуйчжоу на представлении балета «Седая девушка» и концерта для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» в исполнении учащихся Первой средней школы. По мнению исследователя, «оба произведения были исполнены совсем неплохо» [3: 89]. В этот период музыканты постепенно стали возвращаться на свои рабочие места, в том числе и в качестве консультантов, поднимая музыкальный уровень народа.

Стали появляться симфонические произведения на революционные темы, музыка к балетам («Красный женский батальон», «Седая девушка»). Эти два вида искусства, типичных для западноевропейской музыкальной культуры смогли продержаться в той специфической политической обстановке Китая, так как они соответствовали требованиям того времени и революционному духу. Если же отбросить политические факторы, то эти так называемые «революционные спектакли», неважно, сами произведения или их исполнение, были довольно высокого художественного уровня.

Ло Ши указывает, что «в последний период «культурной революции» давление на китайское искусство начинало ослабевать, но контроль над ним был по-прежнему строгий – нельзя было исполнять произведения иностранных композиторов, однако постепенно появилась возможность исполнения китайских

национальных произведений» [3: 85]. Так, симфоническая сюита Цюй Вэя «Седая девушка» (созданная по его балету), «Пять кантат» Тянь Фэна на стихи Мао Цзэдуна повлекли за собой появление разнообразных симфонических кантат, танцев, балетов, опер. Эти произведения стали исполняться и на радио. И только в 1973 году, по указанию премьера Госсовета Китая Чжоу Эньлая, Центральный оркестр в Доме Народных собраний исполнил для государственного секретаря США Киссинджера «Пасторальную симфонию» Бетховена.

Выдающимися симфоническими произведениями периода 1960–70-х годов Ло Шици называет два сочинения, которые не попали в список «образцовых» [3: 95]. Это – симфоническую сюиту «Седая девушка» по одноименному балету Цю Вэя, где автор в партитуре «мастерски использовал свои способности в оркестровке симфонического произведения, благодаря чему музыка окрашена богатой тембровой полифонией» [там же].

Второе – коллективное произведение – Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзюцяна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо. Одночастная композиция имеет внутреннее деление на пять разделов с заголовками: «Пастбище в степи», «Битва в пургу», «Путь в заснеженной ночи», «Партия заботится о нас», «Расцветают красные цветы». Во всех частях используется вариационный принцип развития музыкального материала. В концерте использованы китайские народные песни Внутренней Монголии провинции Шаньдун. Су Юйчэн считает Концерт «Степные сестры» первым из известных программных произведений «в жанре одночастного концерта для солиста с оркестром, написанный для традиционного китайского инструмента и оркестра из традиционных китайских инструментов. В истории развития китайской оркестровой музыки это произведение, сохранившее свою популярность до наших дней, можно считать жанровой новацией» [4: 79]. Лю Дехай, один из авторов концерта, был прославленным мастером исполнения на пипе, который ввел многие новые исполнительские приемы, благодаря чему значительно расширил игровые возможности инструмента.

Выводы. В период 1960-1970-х годов китайская оркестровая музыка обогатилась новыми жанрами, оказавшими влияние на ее последующее развитие. Один из таких жанров – янбанши (образцовая

пьеса) – специальный термин, предназначенный для художественных работ, утвержденных Цзян Цин и другими правительственными чиновниками. Официально признаны восемь янбанши, включающие два балета, одну симфонию и пять революционных современных пекинских опер, созданных за несколько лет до культурной революции. Число подобных сочинений увеличилось за время культурной революции, и к 1976 году их насчитывалось в общей сложности восемнадцать, и несколько сочинений, близких к завершению.

Несмотря на то, что основными образцами янганши являются оперный и балетный жанры, были созданы также крупные симфонические произведения. К наиболее известным образцам этого жанра относятся симфония «Шацзябан» (Ло Чжунчжун, Ян Муюнь, Дэн Цзян, Тань Цзюньмин); симфоническая сюита Цюй Вэя «Седая девушка»; Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзуюна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо; «Фестиваль» Ксу Янг Ян. В них соединились традиции китайского музыкального искусства и европейского оркестрового искусства, воплотились творческие поиски китайских композиторов и исполнителей по созданию образцов современного жанра симфонии в Китае. Широкое распространение получило коллективное творчество: с одной стороны, усилиями нескольких человек создавались масштабные монументальные сочинения, с другой – нивелировалось индивидуальное авторское начало, что позволяло «обезличивать» музыку.

Поскольку жанр янганши больше, чем почти любая другая художественная форма выражает взгляды китайского общества на политику и историю этого периода, он занимает центральное место в культурной революции. Следовательно, понимание культурных аспектов янганши и его особенностей в политическом контексте имеет большое значение для любого исследователя культурной революции в Китае.

Сегодня музыкальные произведения китайских композиторов, созданные в 1960-1970-х годах, звучат не только на родине, но и в других странах мира. Начиная примерно с 1990-х годов, политическая оттепель разрешила музыкальные произведения времен культурной революции, постепенно возвращая их вновь в основное русло достижений китайского общества. С тех пор янганши имеет стойкую

тенденцию к возрождению, пользуясь поддержкой населения и продолжая оставаться очень популярной в театре, на телевидении, а также в виде коммерческих и частных развлечений.

Литература:

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : диссертация ... кандидата искус. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

2. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ... кандидата искус. : Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

3. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: диссертация ... кандидата искус. Москва, 2003. 275 с.

4. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 188 с.

5. Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комунікативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: зб. ст. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 155–163.

6. Ludden Y. China's musical revolution: from beijing opera to yangbanxi. D.M.A. diss.; Kentucky University–[USA], 2013. 481 p.

7. Macfaquhar R., Schoenhals M. Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.

8. Ming-yen Lee. An analysis of the three modern chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014. 227 p.

9. Wang Hui. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 p.

10. 刘靖之. 中国新音乐史论(增订版), 香港: 中文大学出版社, 2009: 853. (Лю, Цзинчжи. История новой китайской музыки. Гонконг: Издательство китайского университета, 2009. 853 с.).

Referens:

1. Day Yuy. Elementy traditsionnoy kul'tury v novoy kitayskoy muzyke «perioda otkrytosti» [Elements of traditional culture in the new Chinese music "period of

- openness"] : dissertatsiya ... kandidata iskus. Nizhniy Novgorod, 2017. 237 s.
2. Lo Chzhikhuey. Kontsertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya [Concert life of modern China]: dissertatsiya ... kandidata iskus. : Sankt-Peterburg, 2016. 213 s.
3. Lo Shii. Simfonicheskiye zhanry v kontekste kitayskoy muzykal'noy kul'tury [Symphonic genres in the context of Chinese musical culture]: dissertatsiya ... kandidata iskus. Moskva, 2003. 275 s.
4. Su Yuychen. Kompozitsiyno-dramaturgichni osoblivosti kitays'kikh programnikh kontsertiv dlya solista z orkestrom traditsiynikh instrumentiv [Compositional and dramaturgical peculiarities of Chinese program concerts for soloist with traditional instrument orchestra]: dis. ... kand. mistetstvozn. Kii'v, 2017. 188 s.
5. Su Yuychen. O stanovlenii kitayskogo orkestra narodnykh instrumentov [On the formation of the Chinese folk orchestra] // Komunikativna organizatsiya muzichnogo tvor. Naukoviy visnik Natsional'noi? muzichnoi? akademii? Ukrai?ni imeni P.I. Chaykovs'kogo: zb. st. Kii'v : NMAU im. P.I. Chaykovs'kogo, 2015. Vip. 116. S. 155–163.
6. Ludden Y. Shina's musical revolution: from beijing opera to yangbanxi: D.M.A. diss.; Kentucky University– [USA], 2013. 481 r.
7. Macfaquhar R., Schoenhals M. Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.
8. Ming-yen Lee. An analysis of the three modern chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater Shina: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014. 227 r.
9. Wang Hui. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 r.
10. liu jing zhi. zhong guo xin yin le shi lun (zeng ding ban), xiang gang: zhong wen da xue chu ban she, 2009: 853. (Lyu, TSzinzhzhi. Istoriya novoy kitayskoy muzyki .Gonkong: Izdatel'stvo kitayskogo universiteta, 2009. 853 c.).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Александрова Оксана Олександрівна — доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР

Ангеловська Світлана Димитрівна — аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, відділ музикознавство

Бучок Л. В. — викладач-методист фортепіано та концертмейстер Комунального вищого навчального закладу «Ужгородський коледж культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства при кафедрі естрадного мистецтва Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв України

Ван Дуангуй — аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л.В.Шаповалова)

Варавкіна-Тарасова Надія Петрівна — кандидат мистецтвознавства, викладач Хмельницького музичного коледжу

Гребнева Ірина Вікторівна — доцент кафедри струнних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського

Каменєва Анна — аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л.В.Шаповалова)

Николаєвська Юлія Вікторівна — канд. мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. E-mail: julia_nika31@ukr.net

Стрелець Андрій Миколайович — старший викладач кафедри "Народні інструменти України" Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сунь Бо — лауреат міжнародних конкурсів, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського, старший викладач коледжу мистецтв Міського Університету провінції Хунань.

Тищик Вадим Борисович — старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент І.М.Полусмяк)

Фартушка Олексій Дмитрович — старший викладач кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського, викладач хорового відділу ХССМШ–і, художній керівник і диригент народного художнього колективу хору «Весняні голоси», аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.), дипломант V всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (м. Київ). E-mail: alexfartushka@gmail.com

Филатова Татьяна Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки. Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского (м.Київ). E-mail: filatova.tanya@gmail.com

Янь Ян — аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (науковий керівник — кандидат мистецтвознавства, доцент Чернявська М.С.)

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. НОВІТНІ ДИСКУРСИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА 3

Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору 4

Aleksandrova Oksana. Spiritual and semantic approach to studying a musical composition.

Варавкіна-Тарасова Н. Арія Іоанни Д'арк № 7 из оперы «Орлеанская дева» П. Чайковского: духовная символика канона покаяния при «испытании под знаком» 19

Varavkina-Tarasova Nadia. Joan's of Arc Aria No. 7 from the opera "The Maid of Orleans" by P. Tchaikovsky: the spiritual symbolism of the canon of repentance when "trialed under the sign".

Nikolayevskaya Yuliya. Contonation and communicative strategy as mechanisms of the 21st century music analysis 36

Nikolayevskaya Yuliya. Contonation and communicative strategy as mechanisms of the 21st century music analysis

Филатова Т. Семантические аспекты гармонии: феномен разомкнутых структур в романсовой лирике XIX века 47

Filatova T. V. Semantic aspects of harmony: the phenomenon of unlocked structures in romance lyrics of XIX century.

РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: МИТЕЦЬ — АРТЕФАКТ — ДИСКУРС 69

Бучок Ліана. «Дитячий альбом» В.Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу 70

Buchok Lianna V. Telychko's "Children's Album" as an example of the modern tonal image of the world: peculiarities of the musical vocabulary and melodic ideas.

Ангеловська С. Самобутність сучасної української церковної творчості: на прикладі піснеспівів «Всенощної» Олени Юнек 85

Angelovskaya S. The originality of the modern Ukrainian church oeuvre: on an example of the chants «All-night Vigil» Olena Yunek.

- Ван Дуангуй.** Ладно-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано)
 Wang Duanguì. The fret-harmonic content of the Chinese melos 100
 (on the example of samples for the voice and piano in the modern arrangement)
- Гребнева Ирина.** Образ скрипки в творчестве А. Корелли (на примере жанра concerto grosso)
 Grebneva I. "The image" of the violin in the creative work of A. 115
 Corelli (on the example of the concerto grosso genre).
- Каменева Анна.** Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в сердце моем» М. Шуха)
 Kamenieva A. Meditativity in the structure of art consciousness 128
 (on the material of the mass «And i said in my heart» by M. Shukh)
- Стрелец А.** Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети
 Strilets Andriy. «Kharkiv regional school of chromatic button 141
 accordion playing: the history, the personalities and the priorities of performing»
- Сунь Бо.** Фактурно-гармонический параметр вокально-исполнительского стиля (на материале творчества Г. Свиридова)
 Sun Bo. Texture-harmonic parameter of the vocal-performing 157
 style (on the material of G. Sviridov's creativity)
- Тищик В.** Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова)
 Tyshchuk V. The system formation of professional accordionist's 172
 skills on the example of V. Vlasov «Album for children and youth»
- Фартушка О.** Семантична функція хорової поліфонії у Santicum sacrum I. Стравінського
 Fartushka O. Semantic function of the choral counterpoint in 188
 Santicum sacrum by Igor Stravinsky
- Янь Ян.** Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960 – 1970-е годы
 Yan Yang. The activities of the Chinese orchestras of the traditional 198
 instruments of the new type in the 1960s - 1970s

Наукове видання

Внесено наказом Міністерства освіти і науки України
№ 1604 від 22.12.2016 р. у перелік наукових фахових видань України,
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт
(галузь «мистецтвознавство»)

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти.
Когнітивне музикознавство**
Збірник наукових статей
Випуск №49

Видання Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П.Котляревського

Відповідальний редактор *Шаповалова Л.В.*

Підписано до друку 01.11.2018. Формат 60х84 1/16. Папір офсетний. Друк
цифровий. Ум. друк. арк.22,9. Обл. вид. арк. 26,0. Зам. №__ Наклад 100 прим.

Видавець ФОП Озеров Г.В.
м. Харків, вул. Університетська, 3/9
Свідоцтво про держреєстрацію
№ 818604 від 02.03.2000 р.