

ISSN 2519-4496

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

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ПІД ЗНАКОМ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Збірник наукових статей
Випуск 50

Харків
2018

ISSN 2519-4496

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

**ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ИСКУССТВА, ПЕДАГОГИКИ
И ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ОБРАЗОВАНИЯ**

ПОД ЗНАКОМ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Сборник научных статей
Выпуск 50

Харьков
2018

ISSN 2519-4496

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
named after I. P. KOTLYAREVSKY

**PROBLEMS OF INTERACTION
OF ART, PEDAGOGY,
THEORY AND PRACTICE OF EDUCATION**

Collection of research papers

Issue 50

Under the sign of globalization

Kharkiv
2018

УДК 78.03

ББК 85.31

П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 2 від 27 вересня 2018 р.)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ), реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова» [http://www.nbuv.gov.ua, http://www.irbis-nbuv.gov.ua]

Редакційна колегія:

Україна – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського: **Веркіна Т. Б.** – народна артистка України, канд. мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*); **Гребенюк Н. Є.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Драч І. С.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Очеретовська Н. Л.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Шаповалова Л. В.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ)*: **Черкашина М. Р.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка*: **Княновська Л. О.** – д-р мистецтвознавства, професор.

Польща (Polska) – *Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy*: **Bednarek Wieslaw** – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри, Бидгощ]; *Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu [Музична академія ім. І.-Я. Падеревського (Познань)]*: **Jeremus-Lewandowska Anna** – prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski [Йеремус-Левандовська Анна – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри]; *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa [Театральна академія ім. А. Зельверовича (Варшава)]*: **Waszkiel Marek** – dr. hab., prof. [д-р хабілітований, професор].

Німеччина (Deutschland) – *Institute für Musikwissenschaft, Leipzig* [Інститут музикознавства, Лейпциг]: **Loos Helmut** – dr., prof. [Лоос Хельмут – д-р, професор].

Сербія (Serbia) – *University of Arts Belgrade [Белградський університет мистецтв]*: **Petrovic Milena** – associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music [асоційований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики].

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

Редактор-упорядник: **Л. В. Русакова**

П 78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Під знаком глобалізації : зб. наук. ст. Вип. 50 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; відп. ред. Л. В. Шаповалова ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2018. 208 с.

Представлений збірник статей, продовжуючи чергу наукових видань ХНУМ ім. І. П. Котляревського під знаковою цифрою «50», демонструє сучасні тенденції дослідницького пошуку на різних рівнях музикознавчої й театрознавчої науки, від узагальноючого філософсько-естетичного – питань авторського світоспоглядання, творчості та співтворчості (I розділ) до суто практичного, що презентує професійний досвід майстрів з його вимогливістю до виконавських деталей (I–II розділи). Сталим є інтерес дослідників до проблем інтерпретації художнього тексту, фігури інтерпретатора – музиканта, актора, режисера – та особливостей процесу інтерпретації (I розділ). Значна частина досліджень належить молодій, інформаційно та соціально мобільній генерації вчених, тому особливо яскраве уявлення знайшов загальнокультурний рух до глобалізації, відбитям якого є розглянуті в ряді статей синтезуючі процеси в розвитку мистецьких жанрів, виконавства, інструментарія (II розділ).

Видання призначене для професійного музично-театрального кола – студентів, аспірантів, викладачів музичних і театральних навчальних закладів – та може бути цікавим і любителям мистецтва.

ISSN 2519-4496

ББК 85.31

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

ЗМІСТ
СОДЕРЖАНИЕ • TABLE OF CONTENTS

Розділ 1.

**Від ідеї до втілення: інтерпретація, творчість,
творець, співтворчість**

От идеи к воплощению: интерпретация, творчество, творец, сотворчество
From idea to realization: interpretation, creativity, creator, co-creation

- **Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии** ■ *Ковтонюк В. Л.* Творчість музиканта-виконавця крізь призму феноменології. ■ *Kovtoniuk Valeriya.* A performing musician's oeuvre through the prism of phenomenology8
- **Крыгин А. И. Концертное наследие А. Сеговии как основа формирования гитарных исполнительских традиций XX в.** ■ *Крыгин О. И.* Концертна спадщина А. Сеговії як основа формування гітарних виконавських традицій XX ст. ■ *Kryhin Oleksandr.* Segovia's concert heritage as the basis of forming the guitar performing traditions of the XX century 17
- **Лян Цзітао. Образ Андре з опери «Андре Шеньє» У. Джордано: історія вокальних інтерпретацій** ■ *Лян Цзітао.* Образ Андре из оперы «Андре Шеньє» У. Джордано: история вокальных интерпретаций. ■ *Lyan Tszitao.* The image of Andrea from the opera “Andrea Chenier” by U. Giordano: the history of vocal interpretations... 29
- **Сун Тянь. Композитор – исполнитель: роль пианиста Хсу Фей-Пинга в творческой деятельности Хуан Ан-Луна.** ■ *Сун Тянь.* Композитор – виконавець: роль піаніста Хсу Фей-Пінга в творчій діяльності Хуан Ан-Луна. ■ *Song Tian.* Composer – Artist: The role of pianist Hsu Fei-Ping in the creative activity of Huang An-Lun..... 43
- **Хань Сюебин. Вклад Сан Тонга в развитие национальной теории гармонии.** ■ *Хань Сюебин.* Внесок Сан Тонга в розвиток національної теорії гармонії. ■ *Han Siuebin.* Sang Tong's contribution to the development of the national theory of harmony ... 61

- **Сунь Бо. Параметри сотворчства: исполнительский взгляд на «Шість романсов на слова А. С. Пушкина» Г. Свиридова.**
■ *Сунь Бо. Параметри співтворчості: виконавський погляд на «Шість романсів на слова О. С. Пушкіна» Г. Свиридова.*
■ *Sun Bo. The parameters of co-creation: a performing look at “The Six Romances for the Words by A. S. Pushkin”*
by G. Sviridov..... 76

- **Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка (на прикладі «П’яти романсів» оп. 20).** ■ *Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії А. Пушкіна в творчестві В. Косенко (на прикладі «П’яти романсов» оп. 20).*
■ *Wang Duangui. Re-semanticization of A. Pushkin’s poetry in the creative work of V. Kosenko (on the example of “The Five Romances”, op. 20).* 89

- **Гринік Т. Л. Практика інтерпретації художнього тексту. Розділові знаки як засіб виразності та засвоєння навичок звуковидобування.** ■ *Гриник Т. Л. Практика інтерпретації художественного тексту. Знаки препинання как средство выразительности и освоения навыков звукоизвлечения.*
■ *Hrinik Tetiana. The practice of interpreting an artistic text. Punctuation as a mean of expressiveness and acquisition of phonation skills.* 102

- **Аркадін-Школьник О. А. Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської та режисерської майстерності.**
■ *Аркадин-Школьник А. А. Импровизационное самочувствие в воспитании актёрского и режиссёрского мастерства* ■ *Arkadin-Shkolnik Oleksandr. Improvisational self-feeling in the upbringing of actor’s and stage directing mastery.* 121

Розділ 2. Жанр та інструментарій як індикатори еволюційних зрушень

Жанр и инструментарий как индикаторы эволюционных сдвигов
Genres and instruments as the indicators of evolutionary shifts

- **Миц О. Р. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості М. Мошковського.** ■ *Миц О. Р.* Жанр фортепианной миниатюры в творчестве М. Мошковского. ■ *Mits Oksana.* The genre of the piano miniature in the creative work of M. Moszkowski..... 136
- **Мартинова В. І. Концертуєний гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри.** ■ *Мартинова В. І.* Концертирующий гобой: тембр, техника, традиционные и новейшие приемы игры. ■ *Martynova Valeriya.* Concerting oboe: timbre, technique, traditional and latest methods of playing..... 149
- **Янь Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920–1930 годы.** ■ *Янь Ян.* Формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу в 1920–1930 роки. ■ *Yan Yang.* The formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s–1930s..... 165
- **Болдырев В. О. Народна пісня в репертуарі вокаліста як шлях формування полікультурних виконавських традицій.** ■ *Болдырев В. А.* Народная песня в репертуаре вокалиста как путь формирования поликультурных исполнительских традиций. ■ *Boldyrev Volodymir.* A folk song in the repertory of a vocalist as the way of forming multicultural performing traditions..... 181
- **Paliy Iryna. Intertype evolution of the Black Dog composition in Robert Plant' musical legacy.** ■ *Палій І. О.* Міжвидова еволюція композиції Black Dog у творчості Роберта Планта. ■ *Палій І. О.* Межвидовая эволюция композиции Black Dog в творчестве Роберта Планта. 193



Розділ 1

**ВІД ІДЕЇ ДО ВТІЛЕННЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ,
ТВОРЧИСТЬ, ТВОРЕЦЬ, СПІВТВОРЧИСТЬ**

Раздел 1

**ОТ ИДЕИ К ВОПЛОЩЕНИЮ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ,
ТВОРЧЕСТВО, ТВОРЕЦ, СОТВОРЧЕСТВО**

Part 1

**FROM IDEA TO REALIZATION: INTERPRETATION,
CREATIVITY, CREATOR, CO-CREATION**

УДК 78.01.071.2, DOI 10.34064/khnum1-5001

ORCID 0000-0002-4369-188X

Ковтонюк В. Л.

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

**ТВОРЧЕСТВО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФЕНОМЕНОЛОГИИ**

АННОТАЦИЯ

Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии. Изучение исполнительства как отдельного вида творческой деятельности требует подключения смежных отраслей гуманитаристики, в частности, феноменологической концепции Э. Гуссерля, оказавшей огромное влияние на развитие философии XX столетия.

В исполнительских искусствах, где существует некая матрица авторского произведения и неисчислимо количество её возможных реализаций, важен именно момент выявления иного качества исходного материала. Оригинальное видение авторского произведения, которое рождается в процессе интерпретации, зачастую имеет столь широкий общественный резонанс, что позволяет закрепить за исполнителем статус творца.

Феноменологический подход к изучению творческой деятельности музыканта-исполнителя позволяет выйти за пределы умозрительного анализа, традицион-

ного для музикознавства. Приняття того, що продукт виконавського творчості може бути визначений як феномен, що відображає кілька векторів комунікаційних зв'язків особистості (діалог з собою, з композитором, публікою, історичною епохою), може допомогти не тільки в пізнанні «музичного твору виконавця», а й в усвідомленні феноменальності значущості виконавців в сучасній музичній культурі.

Ключевые слова: феномен, феноменологія, творчість, чуттєве сприйняття, виконавець.

АНОТАЦІЯ

Ковтонюк В. Л. Творчість музиканта-виконавця крізь призму феноменології. Вивчення виконавства як окремого виду творчої діяльності вимагає підключення суміжних галузей гуманітаристики, зокрема, феноменологічної концепції Е. Гуссерля, що зробила величезний вплив на розвиток філософії ХХ століття.

У виконавських мистецтвах, де існує певна матриця авторського твору і незліченна кількість її можливих реалізацій, є важливим саме момент виявлення іншої якості вихідного матеріалу. Оригінальне бачення авторського твору, яке народжується в процесі інтерпретації, часто має настільки широкий суспільний резонанс, що дозволяє закріпити за виконавцем статус творця.

Феноменологічний підхід до вивчення творчої діяльності музиканта-виконавця дозволяє вийти за межі умоглядного аналізу, традиційного для музикознавства. Прийняття того, що продукт виконавської творчості може бути визначений як феномен, що відображає кілька векторів комунікаційних зв'язків особистості (діалог з собою, з композитором, публікою, історичною епохою), може допомогти не тільки в пізнанні «музичного твору виконавця», а й в усвідомленні феноменальності значущості виконавців в сучасній музичній культурі.

Ключові слова: феномен, феноменологія, творчість, чуттєве сприйняття, виконавець.

ABSTRACT

Kovtoniuk Valeriya. A performing musician's oeuvre through the prism of phenomenology.

Background. Continuing trends dated back in the second part of XIX century music culture concentrate on a figure of performing musician. Commercialization an academic art: popularity of performance awards, media supporting for new formats of concert performance, etc. facilitates this largely.

Objectives. Public interest conditioned an appearance a lot of scientific research inscribed to problems of musical interpretation. However, a performing oeuvre learning the product, fixation of which even taking into account modern recording capabilities are relative, warrants specific methods. In particular, engaging the conception of values for settlement of a question why performing art products are different with their significance: something becomes a culture phenomenon but something stays at self-actualization level.

Methods. For comprehensive study the performing as separate kind of activity it is necessary to involve adjacent humanistic areas – psychology and philosophy, which problems of art and its osmosis are considered in.

In particular, in philosophy art is understood as a kind of human activity aimed at creating new-look material and culture valuables. However, in our perspective more interesting and capacious definition is seen N. Berdyaev's one: «Art is a human ability to create a new reality from valid material». That picturesque vision of the author's work, which springs up during an interpretation, often has a wide public interest that let assign to interpreter a status of the creator.

Such an understanding of performing musician's figure significant we can find in foreign philosophers' works (R. Ingarden, B. Croce) and native music scientists (B. Moskalenko, I. Sukhlenko). Such an understanding of performing musician's figure significant we can find in foreign philosophers' works (R. Ingarden, B. Croce) and native music scientists (B. Moskalenko, I. Suchlenko).

Results. E. Husserl's phenomenological conception had a great impact not only on XX th-century philosophy but on many humanities science especially art history. It led to the fact that there are many definitions of phenomenon concept, which is interpreted as a reflection of world of ideas, an object that is accessible to the senses, a basic holistic unit of what can be isolated from consciousness, external properties and subject concern revealing its essence, etc. A unite part all of definitions is a sensorial perception as a base of human knowledge based on individual experience and ability of consciousness to self-observation and reflection.

Stickling example of this is a field of artistry, which individual sensorial perception takes such a big part in that identity of the creator, his feelings often become the center-piece of work. In musical oeuvre, an outward subjectivization is an acoustic convergent thinking. However, musical thesaurus is enough for power of imagining wakening enabling reproducing and combination the phenomenal stored in composer-performer-hearer's memory.

Performing art based on searching the new acoustic and dramatic source material characteristics. Thereat performer's work algorithm depends largely on personal intention based on world and mental outlook. The scale of performer identity, his internal conviction power whereby he creates the new acoustic reality is able to notably change all the elements of composer's intention and affect our perception of musical composition. In that understanding, the special aspects of composer's activities, its interconnection and correlation with his oeuvre are opened in other view. Brilliant performance reformatting an art space composer's work frequently appropriates him «double authorship». As a result is a phenomenon of identification with the name of great composer: L. Beethoven's 5th Symphony – G. Von Karajan / L. Stokowski; J. S. Bach's Goldberg Variations – G. Gould / R. Tureck; F. Chopin's works – V. Sofronitsky / V. Horowitz; P. Tchaikovsky – M. Pletnev. Exactly this influence aspect of performing art on the musical culture interested B. Croce who confirmed that musical composition only exists at the time of execution. However, choice the pair «composer-performer» depends up our perception, our readiness to acceptance an alternative artistic concept.

Herewith prescription, forming «set» of value orientation of some shared identity: from group of like-minded persons to mass convictions, has a great impact here. The latter's impact differs under studying a creativity of famous musicians and soi-disant «second place» musicians who fall under external influence easier than others do. Even in the light of constant changes of public conscience, one can highlight some hard values in it that characterize certain social stratum. However, and these value systems undergo a review for a time and modern society reject what was topically a couple decades ago. The result is that fashion phenomenon on performers or performing style appears. Accordingly, to continue to be relevant performing musician needs to have a gust of latest tendencies in art and to able to save value bases of personal mental outlook.

Conclusions. The phenomenological approach to the study of the creative activity of a musician-performer allows one to go beyond the theoretic analysis that is traditional for musicology. Acceptance that the product of performing creativity can be defined as a phenomenon, reflecting several vectors of personal communication (dialogue with oneself, with a composer, public, historical epoch), can help not only in understanding the “musical work of the performer”, but also in understanding the phenomenal significance of performers in modern musical culture.

Key words: phenomenon, phenomenology, oeuvre, sensorial perception, performer.

Постановка проблемы. Продолжая традиции, зародившиеся ещё во второй половине XIX столетия, современная музыкальная культура концентрируется на фигуре музыканта-исполнителя. Во многом этому способствует коммерциализация академического искусства: популярность исполнительских конкурсов, медийная поддержка новых форматов концертных выступлений и т. п. Общественный интерес обусловил появление большого количества научных исследований, посвящённых проблемам интерпретации музыки. Однако изучение исполнительского творчества, фиксация продуктов которого даже с учётом современных возможностей звукозаписи, весьма условна, требует специфической методики. В частности, привлечения ценностной концепции для разрешения вопросов о том, почему продукты исполнительского творчества разнятся по своей значимости для общества: что-то становится общекультурным феноменом, а что-то остаётся на уровне самоактуализации.

Анализ предыдущих исследований. Для комплексного изучения исполнительства как отдельного вида деятельности необходимо подключение смежных отраслей гуманитаристики – психологии и философии, в которых рассматриваются проблемы творчества и его постижения.

В частности, в философии творчество понимается как «деятельность человека, направленная на создание новых по форме и содержанию материальных и культурных ценностей» [2]. Но в ракурсе нашего исследования, более интересным и ёмким видится определение Н. Бердяева: «Творчество – способность человека из доставляемого действительностью материала созидать новую реальность» [1]. Ведь в исполнительских искусствах, где существует некая матрица авторского произведения и неисчислимое количество её возможных реализаций, важен именно момент выявления иного качества исходного материала. А то оригинальное видение авторского произведения, которое рождается в процессе интерпретации, зачастую имеет столь широкий общественный резонанс, что позволяет закрепить за исполнителем статус творца. Подобное понимание значимости фигуры музыканта-исполнителя находим в работах зарубежных философов (Р. Ингардена, Б. Кроче) и отечественных музыковедов (В. Москаленко, И. Сухленко).

Изложение основного материала. Феноменологическая концепция Э. Гуссерля оказала огромное влияние не только на развитие философии XX столетия, но на многие гуманитарные науки, в частности, искусствознание. Это привело к тому, что сегодня существует множество определений понятия «феномен», которое трактуется как отражение мира идей; предмет, доступный чувствам; основная, целостная единица того, что можно вычлени́ть в сознании; внешние свойства и отношения предмета, раскрывающие его сущность и т. п. Объединяющим звеном всех определений является принятие *чувственного восприятия* как основы человеческого знания, опирающегося на индивидуальный опыт, а также способность сознания к самонаблюдению и рефлексии.

Ярким примером тому является сфера художественного творчества, в котором индивидуальное чувственное восприятие играет столь значимую роль, что личность творца, его переживания часто становятся первоосновой произведения. Не случайно Ж.-П. Сартр отмечал, что писатель «вкладывает в произведение то, что содержится в пережитом им опыте. Одновременно он субъективизирует объективное, воспроизводя его в своих интеллектуально-художественных конструкциях, образах, структурах» [3, с. 232]. Содержание этих «художественных конструкций» во многом определяется спецификой вида искусства. Так, в музыкальном творчестве субъективизация окружающего мира есть акустическое оперирование невербальными образами и не-

конкретними поняттями. Однак музикального тезауруса достаточного для пробудження сили уявлення, дозволяючої воспроизвести і комбінувати феномени, зберігаються в пам'яті композитора-виконавця-слухача. Тут працює складний психологічний механізм, дозволяючий нам відтворити цілісний образ предмета, орієнтуючись на нехарактерні (або неповні) для його фізичного стану компоненти. Цікаво, що він працює в двох напрямках. На першому етапі художні (як в «Картинках з виставки» М. Мусоргського), візуальні («Дівчинка з волосами кольору льна» К. Дебюссі), літературні («Сонети Петрарки» Ф. Ліста), пластичні («Кармен-сюїта» Р. Щедрина), нарешті, акустичні (дзвін в творчестві С. Рахманінова) враження створюють музикальний образ, визначаючи виникнення семантичної і композиційної концепції композитора. Наявність цих немусикальних імпульсів до творчості може виражатися в програмній підзаголовку або достатньо роз'ясненому поясненні автора (як в творах А. Скрябіна). Цікаво, що навіть в разі відсутності авторських вказівок, розкриваючих зміст твору, він може отримати назву завдяки тому, що образи, зафіксовані в ньому, резонують з культурним контекстом (яскравий приклад – «Лунна соната» Л. Бетховена, редакційне визначення якої спочатку швидко закріпилося за твором в багатьох завдяки асоціаціям з модним тоді жанром ноктюрна, а тепер стало в музикальний словник вихованого людини). Однак специфіка музикального мистецтва полягає в тому, що втілення заданої композитором програми твору знаходиться в руках виконавця.

Як ми відзначали вище, виконавське творчество базується на пошуку нових акустичних і драматургічних характеристик вихідного матеріалу. При цьому, алгоритм роботи виконавця в багатьох визначений його суб'єктивними намірами, заснованими на світогляді і світовідчутті. Масштабність особистості виконавця, сила його внутрішніх переконань, з допомогою яких він створює нову звукову реальність, здатна суттєво змінити всі елементи задумки композитора і впливати на наше сприйняття конкретного музикального твору. В такому розумінні особливостей діяльності інтерпретатора її взаємозв'язок і співвідношення з творчеством композитора розкривається в іншому ракурсі. Геніальне виконання,

переформатируя художественное пространство произведения композитора, зачастую как бы присваивает ему «двойное авторство». В результате возникает феномен отождествления произведения с именем великого исполнителя: Пятая симфония Л. Бетховена – Г. Фон Караян / Л. Стоковский; Гольдберг-вариации И. С. Баха – Г. Гульд / Р. Тюрк; произведения Ф. Шопена – В. Софроницкий / В. Горовиц; П. Чайковский – М. Плетнёв. Именно этот аспект влияния исполнительского искусства на музыкальную культуру интересовал Б. Кроче, который утверждал, что музыкальное произведение существует исключительно в момент его исполнения, «результатом которого является новое произведение» [4, с. 56]. Однако выбор пары «композитор-исполнитель» зависит уже от нашего восприятия, нашей готовности к принятию альтернативной художественной концепции.

Отметим, что художественные установки, определяющие критерии вкуса, формируются на протяжении всей жизни, сочетают когнитивный и эмоциональный индивидуальный опыт. И хотя оценочные суждения в значительной степени зависят от социальных, культурных, исторических, религиозных, образовательных и многих других факторов, их влияние не отменяет того факта, что крайне редко можно встретить двух людей с похожими взглядами на одни и те же вещи. Ведь вся информация, получаемая человеком извне, обрабатывается в сознании сквозь призму системы устойчивых внутренних убеждений, определяющих реакцию на внешние раздражители, в том числе и артефакты.

При этом огромное влияние здесь имеет установка, формирующая «свод» ценностных ориентаций некой общности людей: от группы единомышленников до массовых убеждений эпохи. Влияние последних очевидно разнится при изучении творчества знаменитых музыкантов и так называемых музыкантов «второго плана», которые легче поддаются внешним влияниям.

Как справедливо отмечает М. Оболенская, даже с учётом постоянных изменений общественного сознания, в нём «выделяются относительно стабильные пласты, в которых формируются ценностные парадигмы» [5, с. 64]. Однако и они с течением времени подвергаются пересмотру, и современное общество отвергает то, что было актуально пару десятилетий назад. В результате возникают феномен моды на исполнителей или исполнительский стиль. Соответственно, чтобы оставаться актуальным, музыканту-исполнителю необходимо тонко чув-

ствовать новейшие тенденции в искусстве и при этом быть способным сохранять ценностные основы индивидуального мироощущения.

Большие художники очень тонко воспринимают феномены общественного сознания. Изучение таких феноменов имеет два аспекта. Первый из них – рассудочный или логический, когда мы можем проанализировать «статистику» исполнения – время, динамику, точность воспроизведения нот и т. д. Второй компонент – иррациональный, когда наша оценка зависит от субъективного восприятия развития искусства, то есть того, что определяет наши вкусовые критерии. Иррациональный компонент, в отличие от рационального, в большинстве своём играет решающую роль в оценочной характеристике исполнения публикой. В этом аспекте следует отметить, что само по себе произведение искусства, согласно Р. Ингардену, представляет собой лишь схему, костяк, оживающий исключительно в конкретизирующей деятельности человека [4, с. 83]. В случае, когда эта «конкретизирующая» деятельность синтезирует чувственный опыт интерпретатора и основные тенденции развития искусства определённого периода, возникает феномен Исполнителя – личности, чьё индивидуальное мироощущение становится своеобразным музыкальным символом эпохи.

Выводы. Феноменологический подход к изучению творческой деятельности музыканта-исполнителя позволяет выйти за пределы умозрительного анализа, традиционного для музыковедения. Принятие того, что продукт исполнительского творчества может быть определён как феномен, отражающий несколько векторов коммуникационных связей личности (диалог с собой, с композитором, публикой, исторической эпохой) может помочь не только в познании «музыкального произведения исполнителя», но и в осознании феноменальной значимости исполнителей в современной музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Смысл творчества : Опыт оправдания человека. М. : [б. и.], 1916. 358 с.
2. Глоссарий философских терминов ИФ им. Киренского РАН [Электронный ресурс]. *Национальная философская энциклопедия*. URL : <http://terme.ru/termin/tvorchestvo.html>
3. Долгов К. М. От Киркегора до Камю : Философия. Эстетика. Культура. Москва : Искусство, 1991. 399 с.

4. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
5. Оболенская М. М. Фортепианное творчество Луи Вьерна в аспекте ценностной теории стиля : дис. канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2017. 217 с.

REFERENCES

1. Berdjaev, N. (1916) Smysl tvorcestva: Opyt opravdanija cheloveka [Meaning of Creativity: Experience of justification the person]. Moscow. 358 [in Russian].
2. Glossarij filosofskih terminov IF im. Kirenskogo RAN [Glossary of philosophical terms of Institute Physics named after L. Kirensky of Russian Academy of Science]. Nacional'naja filosofskaja entsiklopedija [National Philosophical Encyclopedia]. URL : <http://terme.ru/termin/tvorcestvo.html> [in Russian].
3. Dolgov K. (1991) Ot Kirkegora do Kamju : Filosofija. Estetika. Kul'tura [From Kierkegaard to Camus: Philosophy. Aesthetics. Culture]. Moscow : Iskusstvo. 399 [in Russian].
4. Koryhalova N. (1979) Interpretacija muzyki: teoreticheskie problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva i kriticheskij analiz ih razrabotki v sovremennoj burzhuaznoj estetike [Music interpretation: theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics]. Leningrad : Muzyka. 208 [in Russian].
5. Obolenskaja M. (2017) Fortepiannoe tvorcestvo Lui V'erna v aspekte cennostnoj teorii stilja : dis. ... kand. isskusstvovedenija [Piano works of Louis Vierne in the aspect of value-style theory : Ph.D. on Musical Art]. Kharkov. 217 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2018 р.

УДК: 780.614.131.071.2(460)''18/19'', DOI 10.34064/khnum1-5002

ORCID ID: 0000-0003-2837-8657

Крыгин А. И.

Харьковская гуманитарно-педагогическая академия

Харьковского областного совета

КОНЦЕРТНОЕ НАСЛЕДИЕ А. СЕГОВИИ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ГИТАРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ XX В.

АННОТАЦИЯ

Крыгин А. И. Концертное наследие А. Сеговии как основа формирования гитарных исполнительских традиций XX в.

В статье с позиций историзма рассматривается процесс эволюции исполнительского (концертного) творчества величайшего музыканта XX в., основателя академической гитарной традиции Андреаса Сеговии. Концертное наследие анализируется, начиная от первого успешного сольного концерта маэстро в барселонском Дворце «Палау» 12 марта 1916 г. и до конца 1980 годов – времени заката творческой карьеры музыканта, которое можно условно разделить на два главных периода: до и после 1924 г. Определены характерные особенности каждого периода творчества и та роль, которую сыграло наследие испанского мастера для современного гитарного исполнительства в целом. Исследование показало, что концертное наследие А. Сеговии является отражением эволюции гитарного репертуара: от ограниченного предшествующей традицией в начале XX в. к универсально-широкоформатному, сочетающему лучшие образцы фольклорной музыки (фламенко), транскрипции европейской музыкальной классики и современные произведения, несущие новейший звуковой образ, авторами которых, по просьбе А. Сеговии, стали М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Морено-Торроба, М. Понсе, Х. Родриго, А. Тансман.

Ключевые слова: гитарное искусство, исполнительские традиции, транскрипции, новый гитарный репертуар, концертное наследие А. Сеговии, академическая гитарная школа.

АНОТАЦІЯ

Кригін О. І. Концертна спадщина А. Сеговії як основа формування гітарних виконавських традицій ХХ ст.

У статті з позицій історизму розглядається процес еволюції виконавської (концертної) творчості видатного музиканта ХХ ст., засновника академічної гітарної традиції Андреса Сеговії. Концертна спадщина аналізується, починаючи від першого успішного сольного концерту маестро в Барселонському Палаці «Палау» 12 березня 1916 р. і до кінця 1980 років – часу заката творчої кар'єри, який можна умовно розділити на два основних періоди: до і після 1924 р. Визначено характерні особливості кожного періоду творчості і ту роль, яку зіграла спадщина іспанського майстра для сучасного гітарного виконавства в цілому. Дослідження показало, що концертна спадщина А. Сеговії є відображенням еволюції гітарного репертуару: від обмеженого попередньою традицією на початку ХХ ст. до універсально-широкоформатного, що поєднує кращі зразки фольклорної музики (фламенко), транскрипції європейської музичної класики і сучасні твори, що є носіями новітніх звукових образів, авторами яких, на прохання А. Сеговії, стали М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Морено-Торроба, М. Понсе, Х. Родріго, А. Тансман.

Ключові слова: гітарне мистецтво, виконавські традиції, транскрипції, новий гітарний репертуар, концертна спадщина А. Сеговії, академічна гітарна школа.

ABSTRACT

Kryhin Oleksandr. Segovia's concert heritage as the basis of forming the guitar performing traditions of the XX century.

Background. The academic guitar art, which announced itself at the beginning of the XXI century as one of the dominant and sought-after forms of the concert music making, in recent decades has become the subject of scientific reflection. However, due to a later start time of its evolvement, it turned out to be less explored than other concert genres. The birth of the academic guitar art in the early twentieth century associated with the name of A. Segovia, together with whose creativity it stepped beyond the limits of the Spanish national culture and came to the world level. Creativity of the contemporaries and compatriots of A. Segovia, the famous guitarists of the first half of the twentieth century C. Romero, R. Sáinz de la Maza and M. Llobet, did not have that cultural and artistic weight, which could be a basis for ascension of the Spanish guitar art to the European professional heights. Exactly A. Segovia was able to do this.

In spite of the fact that the importance of A. Segovia's activities for the formation of the new performing guitar traditions of the twentieth century is enormous, it has not yet received its systemic coverage.

Thus, the relevance of this article is caused, on the one hand, by the great interest in the academic guitar art in recent years, and on the other, by the lack of the special scientific studies dedicated to the performing art of the outstanding Spanish guitarist. Existing studies contain only incomplete historical data [3; 7] or the compressed socio-cultural panorama of A. Segovia's creative activity and the period of formation of the guitar performing traditions of the twentieth century [1, p. 4–6].

Objectives. The proposed research considers the features of the performing art of A. Segovia at its different stages in order to identify the patterns of its evolvement and the main its achievements from the point of view of the contemporary guitar art. For the first time, a comprehensive assessment of the concert heritage of the Spanish maestro in the aspect of its legislative influence upon the modern academic guitar creativity is given.

Methods of the research. The complex of general scientific research methods makes it possible to disclose the basic positions of the article: signification of the classical guitar in the family of the academic solo instruments (systems approach); the evolution paths of an academic guitar (historical approach); comprehension of the guitar creativity in a broad socio-cultural aspect (cultural approach); definition of the author's performing style of A. Segovia (interpretational approach).

Results. For comprehension of the evolution of A. Segovia's performing arts, maestro's concert programs are considered.

The first big performance (March 12, 1916) included 19 pieces (Part I – the arrangements by A. Segovia and one piece by M. Llobet; Part II – the works by J. Bach, J. Haydn, F. Mendelssohn, F. Chopin, all transcribed for guitar by F. Tárrega; Part III – the music by I. Albeniz, E. Granados and one play by P. Tchaikovsky). At this stage of evolution of the academic guitar art, A. Segovia could not present in the program the works of the Renaissance epoch; besides, in the historical and cultural aspect, the program is formatted inconsequently. However, in our opinion, the program is logical and justified in its own way, and its third part that almost entirely formed from the works of the Spanish national classics one can consider as a response to the ideology of “Renacimiento” – the movement for the national revival of Spain.

The ending of the decade of the fruitful concert activity of A. Segovia coincided with his tours in the territory of present-day Russia and Ukraine. In 1926, A. Segovia gave six concerts in Moscow and two concerts in Leningrad, and in 1927 – six concerts in Moscow, three concerts in Leningrad, and one each in Kharkov and Kiev.

The analysis shows that the total number of works in A. Segovia's repertoire list during his Moscow tour performances in 1926–1927 has grown to 75. They belonged to different historical eras and various performing styles, to 28 authors from different countries. The extensive repertoire corresponding to A. Segovia's exquisite taste embodied in elegant performing interpretations, which reflected in the feedback from listeners and music critics. Over 10 years of his concert activity, the total repertoire of A. Segovia expanded significantly (up to 300 works), not only due to his own transcriptions of works by J. Bach, G. Handel, W. Mozart, J. Haydn, F. Schubert, F. Tárrega, I. Albeniz and E. Granados, but also thanks to the works of a new wave of composers: A. Tansman, F. Moreno Torroba, J. Turina, which created a number of pieces for guitar at the request of A. Segovia.

Conclusions. Thus, contingently, A. Segovia's concert activity one can divide into two big stages: before and after 1924. The culmination point of the first stage is related with the successful performance in Barcelona (1916), which eliminated some acoustic

and psychological barriers that hampered guitar performers and organizers of concerts (A. Segovia is the first guitarist who was playing in the hall for 1000 seats).

The first tour in Paris in April 1924, which began the second stage of the maestro's concert activity, can be considered as a landmark event on the path of world recognition of A. Segovia. Henceforth the format of the concert programs of A. Segovia and his recordings on disks thought out clearly, it is structured delicately based on the musical styles of certain historical periods. An important place the works of modern composers occupied.

The concert heritage of A. Segovia is a reflection of the evolution of the guitar repertoire. It progressed from the limited by the previous tradition in the early twentieth century up to the universal format, combining the best examples of the folk music (flamenco), the transcriptions of European classical music and the modern works bearing the newest sound images. Among the authors of such, at the request of A. Segovia, were M. Castelnuovo-Tedesco, F. Moreno Torroba, M. Ponce, J. Rodrigo, A. Tansman.

Key words: guitar art, performing traditions, transcriptions, new guitar repertoire, A. Segovia's concert heritage, academic guitar school.

Актуальность исследования. Академическое гитарное искусство, заявившее о себе к началу XXI в. как об одной из доминантных и востребованных форм концертного музицирования, в последние десятилетия стало предметом научного осмысления, однако оказалось менее исследованным, чем другие концертные жанры, вследствие более позднего начала его развития. Рождение академического гитарного искусства в начале XX в. связано с именем А. Сеговии, вместе с творчеством которого оно шагнуло за пределы испанской национальной культуры и вышло на мировой уровень. Творчество современников и соотечественников А. Сеговии, известных гитаристов первой половины XX в., таких как С. Ромеро, Р. Сайнс де ла Маса и М. Льобет, не имело того культурно-художественного веса, который мог бы стать основой для восхождения испанского гитарного искусства к общеевропейским профессиональным вершинам. Это удалось именно А. Сеговии. Несмотря на то, что значение деятельности А. Сеговии для формирования новых исполнительских гитарных традиций XX века огромно, она не получила пока своего системного освещения. Таким образом, актуальность настоящей статьи обусловлена, с одной стороны, большим интересом к академическому гитарному искусству в последние годы, с другой – отсутствием специальных научных разработок, изучающих его исполнительское искусство. Существующие исследования содержат лишь неполные исторические данные [3; 7] либо сжатую социо-

культурную панораму творчества А. Сеговии и периода формирования гитарных исполнительских традиций XX века [1, с. 4–6].

Цель предлагаемого исследования – раскрыть особенности исполнительского искусства А. Сеговии на разных его этапах для выявления закономерностей его развития и основных достижений с точки зрения современного гитарного искусства. *Впервые* дана комплексная оценка концертного наследия испанского маэстро в аспекте его законодательного влияния на современное академическое гитарное творчество, что определяет **научную новизну** данной статьи.

Результаты исследования. Чтобы определить вектор эволюции исполнительского мышления А. Сеговии, рассмотрим более внимательно его концертные программы.

Так, программа выступления А. Сеговии 12 марта 1916 г., первого успешного сольного концерта маэстро в барселонском Дворце «Палау», по версии Д. Прата [6], состоявшего из трёх частей, содержит 19 произведений, распределённых следующим образом: I часть – произведения, транскрибированные А. Сеговией, и одна пьеса М. Льобета; II часть полностью посвящена сочинениям И. Баха, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена (все – в транскрипции Ф. Тарреги); III часть включает произведения И. Альбениса, Э. Гранадоса и одну пьесу П. Чайковского.

Если М. Вайсборд [2] только положительно оценивает упомянутую программу А. Сеговии, то ученик Ф. Тарреги Д. Прат высказывает ряд критических замечаний в отношении компоновки частей программы, а также изъятия из репертуара произведений, принадлежащих к раннему периоду развития академического гитарного искусства [6]. В отношении формирования программы концерта следует подчеркнуть, что она стала всесторонне сбалансированной и модифицированной версией концертной программы от 28 января 1916 г. в барселонской галерее «Лайентана». Структуризация программы определена А. Сеговией, и, на наш взгляд, вполне логична и оправдана. Первая часть, кроме сочинения М. Льобета, включает произведения Ф. Тарреги или его транскрипции; вторая часть – европейскую классику, в основном, фортепианную, в транскрипции Ф. Тарреги для гитарного исполнения. Здесь А. Сеговия полностью положился на профессионализм и авторитет Ф. Тарреги в вопросах гармонии и композиции [6]. Третья часть программы сформирована полностью из произведений испанской на-

циональной классики. Сочинения И. Альбениса и Э. Гранадоса, рядом с произведениями М. де Фальи и Ф. Педреля, на то время уже стали носителями идеологии и символами движения за национальное возрождение Испании «Renacimiento» в его первом поколении.

Оценивая в целом положительно результат концерта, А. Сеговия в «Автобиографии» скажет: «Многое ещё надо сделать для того, чтобы, как я мечтал, гитара могла разделить ведущее место в музыкальном мире вместе со скрипкой, виолончелью, фортепиано. Королевство за репертуар» [7].

В связи с этим подчеркнём, что два произведения из репертуара первого публичного выступления А. Сеговии – «Арабское каприччио» Ф. Тарреги и каталонская песня «El Mestre» М. Льобета, тепло принятые слушателями, надолго вошли в его концертный репертуар, а позже под влиянием искусства маэстро стали неизменными атрибутами концертных программ современных ведущих гитаристов и учебных программ музыкальных учебных заведений.

Окончание десятилетия плодотворной концертной деятельности А. Сеговии совпало с его гастролями на территории нынешних России и Украины по приглашению «Росфила» – организации, которая в 1926–27 гг. открыла для зрителей бывшего СССР испанского маэстро. В 1926 г. А. Сеговия дал шесть концертов в Москве и два – в Ленинграде, а в 1927 г. – шесть концертов в Москве, три – в Ленинграде и по одному – в Харькове и Киеве.

Анализ репертуарного списка А. Сеговии во время московских гастрольных выступлений в 1926–1927 гг. показывает, что общее количество произведений выросло до 75. Принадлежали они разным историческим эпохам и различным исполнительским стилям, 28-ми авторам из разных стран. Формат репертуара, соответствующий изысканному вкусу А. Сеговии, воплощён в изящной исполнительской трактовке, что отразилось в отзывах слушателей и музыкальных специалистов. За 10 лет концертной деятельности общий репертуар А. Сеговии значительно расширился (до 300 произведений) не только за счёт его собственных транскрипций сочинений И. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Шуберга, Ф. Тарреги, И. Альбениса, Э. Гранадоса, но и благодаря произведениям новой волны композиторов: А. Тансмана, Ф. Морено-Торробы, Х. Турины, которые по просьбе А. Сеговии создали ряд пьес для гитарного исполнения. Также обращают на себя вни-

мание малоизвестные произведения композиторов Средневековья, среди которых – Робер де Визе (гитарист двора Людовика XIV).

Концертные программы А. Сеговии 1926–1927 гг. кардинально отличаются от первых программ 1916–1917 гг. Это уже качественно новый этап творчества, включающий в себя как некоторые ранее использованные произведения классиков эпохи Ренессанса, Барокко, испанской национальной музыки XIX–XX вв., так и произведения новых композиторов (М. Понсе, М. Кастельнуово-Тедеско), написанные для гитарного исполнения под влиянием творчества А. Сеговии. Одним из примечательных итогов гастролей А. Сеговии в России и Украине 1926–1927 гг. было то, что «предубеждения против гитары у многочисленных скептиков, среди которых было немало громких музыкальных имён, было сломано, и нам не раз приходилось наблюдать, как многие из них, однажды послушав А. Сеговию, больше не пропускали ни одного его концерта» [1, с. 25].

Период 1927–1940 гг. можно идентифицировать как один из самых динамичных по качественным изменениям в творчестве А. Сеговии в контексте совершенствования исполнительского мастерства, подбору и форматированию концертного репертуара с учётом изысканного эстетического вкуса музыканта и его неизменной приверженности к художественному стилю эпохи романтизма. Д. Праг в 1934 г. отметит: «... его (А. Сеговии) решительность, уверенность, стиль, звук и “хватка” и то, как он показывает свой репертуар, подтвердило счастливое пророчество, которое сделал автор этих строк: “Это артист, в котором нуждается гитара”» [5, с. 3–4]. Если на начальном этапе своего творчества в силу известных обстоятельств А. Сеговия мог включить в свой репертуар только ограниченное число произведений европейской музыкальной классики – И. Баха, Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, – то благодаря накопленным знаниям по гармонии и композиции и приобретённому опыту транскрипции он расширяет свой репертуар сочинениями, которые стали основой классического гитарного формата на несколько десятилетий вперед. К ним относятся, в первую очередь, произведения И. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Шуберта. Наиболее смелым шагом со стороны А. Сеговии была транскрипция и успешное исполнение в Париже в 1936 г. «знакового» произведения И. Баха – «Чаконь», ставшей впоследствии своего рода визитной карточкой этого периода творчества маэстро.

Для периода 1927–1940 гг. неоспоримым фактом положительной динамики развития творчества А. Сеговии были гастрольные выступления в августе 1928 г. в Аргентине, когда с аншлагами были проведены шесть концертов, а седьмой совпал со временем проведения концерта выдающегося пианиста А. Рубинштейна. Опасения, что концерт А. Сеговии будет в невыгодном положении по сравнению с выступлением великого музыканта, не оправдались.

Программа сольного концерта А. Сеговии 29.02.1932 г. в том же знаменитом зале Барселоны «Палау», где 16 лет назад состоялся его первый концерт, безусловно, кардинально отличается от дебютной программы как по структуре, так и по формату. К этому времени А. Сеговия приобрел неоценимый опыт в овладении всеми тонкостями гармонии и композиции и поэтому мог браться за транскрипции малоизвестных произведений эпох Ренессанса и Барокко, будучи при этом и первым их исполнителем. К таким произведениям относятся «Павана и Гальярда» Г. Санса, «Сальтарелло» О. Килесотти, «Радость» Д. Кельнера, «Преамбула и Гавот» А. Скарлатти, «Гавот в форме рондо» И. Баха. Здесь уже присутствуют и произведения молодых композиторов – М. Понсе, Ф. Морено-Торробы, К. Педреля, созданные по просьбе А. Сеговии исключительно для гитарного исполнения; многие из этих сочинений были посвящены испанскому маэстро. Анализируя указанную концертную программу, Д. Прат [6] подчёркивает сформированность у А. Сеговии в то время музыкальной культуры, богатого опыта, приобретённого в длительных артистических турне, благодаря чему была создана модель программы, направленная на обогащение как «нотной литературы», так и гитарного исполнения.

А. Сеговия чётко понимает, что движение по восходящей его творческой судьбы и успешность вывода гитары на уровень востребованности социумом, подобно другим сольным инструментам, зависит от широты спектра произведений для гитарного исполнительства. Именно поэтому он так настойчиво и неоднократно обращается к композиторам-современникам – Ф. Морено-Торробе, Х. Родриго, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, А. Тансману – с просьбой сочинять для гитары.

В период Второй Мировой войны, 1940–1945 гг., практически вся Европа и Дальний Восток были театром военных действий, поэтому диапазон концертной деятельности А. Сеговии был ограничен

рамками стран Латинской, Северной Америки и Карибского бассейна (в первую очередь, Куба). Возобновляет он свою активную концертную деятельность с осени 1947 г. Это выступления в театре «Кокан» Буэнос-Айреса, а также в зале «Изящных искусств» в Мехико (1948). В послевоенные годы в концертных программах А. Сеговии практически всегда традиционно присутствуют «Чакона», «Фуга», «Куранта», «Сарабанда», «Бурре», «Гавот» и другие произведения И. Баха.

Сравнивая по записям игру А. Сеговии 50-х и 70 годов XX в., можно однозначно сказать, что качество звукоизвлечения у маэстро всегда остаётся на высочайшем уровне. Что же касается моторики, которую в середине его карьеры многие называли «скрипичной», то, по нашему мнению, учитывая возрастные изменения, факт некоторого «ухудшения» техники выглядит вполне логичным. Споры о роли А. Сеговии и уровне его исполнительского мастерства как инструменталиста на последнем этапе его творчества, по нашему мнению, достаточно убедительно подытожил один из его многочисленных учеников, Д. Дюарт: «Были другие выдающиеся исполнители, которые поднялись бы вверх, если бы он перестал играть, но они не были в состоянии создать такой публичный образ в плане активности, что принадлежит ему» [5, с. 41]. Говоря об исполнительском стиле А. Сеговии, отметим, что он оставался на протяжении многих лет неизменным, без стремления к модным направлениям середины XX в. в инструментальной музыке.

После ограничения концертных выступлений у А. Сеговии появилось больше возможностей заниматься записями на телевидении, в киноиндустрии, а также выступать с мастер-классами. Такой работой, например, была запись выступления А. Сеговии в 1966 г. в студии телевидения Би-Би-Си, в котором он, по свидетельству режиссёра К. Ньюпена, «рассказывал о себе и исполнил несколько пьес» [5, с. 46]. Тот же режиссёр снял фильм «Сеговия в Лос-Оливос» в экзотическом древнем сооружении – Альгамбре. Начиная с 1956 г., американская фирма «Десса» выпустила более тридцати дисков-гигантов А. Сеговии с лучшими произведениями европейской и испанской национальной классики. Первые записи А. Сеговии были выполнены в 1927 г. английской фирмой HMV Recordings, через 11 лет после его первого успешного концерта в Барселоне. Альбом состоял из двух пластинок, на которых были записаны три произведения Ф. Морено-Торробы, созданные для

гитары: «Сонатина» А-dur, «Фандангильо», а также «Прелюдия и Куранта» И. Баха. Прimitивные технические возможности аудиозаписи того времени требовали записывать звук на воск, а затем изготавливать матрицу для серийного производства пластинок на 78 оборотов в минуту. По свидетельству А. Сеговии, после каждой ошибки надо было начинать запись сначала, что было очень утомительно [5, с. 13]. Кроме того, записи на 78 оборотов, хотя и обеспечивали необходимый частотный диапазон, не позволяли записать продолжительные произведения на одной стороне диска. Поэтому первая запись «Чаконны» в исполнении А. Сеговии, сделанная в конце 1940-х, состояла из трёх частей (пластинок). Только с середины 1950-х технический прогресс в вопросах аудиотехники позволил выпускать диски-«гиганты» на 33 оборота в минуту, что дало возможность записывать произведения крупной формы. О спросе на аудиозаписи А. Сеговии говорят тиражи его дисков в десятки миллионов экземпляров. Сравнительный анализ репертуара А. Сеговии и его дискографии показывает, что значительная часть концертных программ знаменитого гитариста нашла отражение в аудиозаписях фирм МСА «Records», «Decca»; наиболее полно репертуар представлен произведениями И. Баха, Г. Генделя, Ф. Мендельсона, Д. Скарлатти, Ф. Сора, Х. Родриго, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Морено-Торробы, Ф. Тарреги, И. Альбениса, Э. Гранадоса. Также в последние годы творчества А. Сеговии были записаны на DVD его мастер-классы. Эти записи широко востребованы профессиональными музыкантами, любителями классической гитары и широкой слушательской аудиторией. Аудиозаписи и DVD-диски с исполнением А. Сеговии являются не только высокохудожественным, но и бесценным учебным материалом по совершенствованию мастерства игры на гитаре для студентов музыкальных факультетов учебных заведений во всём мире. А. Сеговия оставил после себя немного собственных композиций, включающих несколько этюдов и отдельные пьесы; однако многие фирмы обнародовали более 180 произведений в его транскрипции или редакции.

Выводы. Таким образом, концертную деятельность А. Сеговии условно можно разделить на два больших этапа: до и после 1924 г. Кульминационная точка первого этапа связана с удачным выступлением в Барселоне (1916), которое сняло некоторые акустические и психологические барьеры, мешавшие гитарным исполнителям и организа-

торам концертов (А. Сеговия – первый гитарист, выступивший в зале на 1000 мест). Знаковым событием на пути мирового признания А. Сеговии можно считать его первые гастроли в Париже в апреле 1924 г., которые начали второй этап концертной деятельности маэстро. Теперь формат концертных программ А. Сеговии и его записей на дисках стал четко продуманным: он тонко структурирован на основе музыкальных стилей определённых исторических периодов. Важное место при этом занимает творчество современных композиторов. Концертное наследие А. Сеговии является отражением эволюции гитарного репертуара: от ограниченного предшествующей традицией в начале XX в. к универсально-широкоформатному, сочетающему лучшие образцы фольклорной музыки (фламенко), транскрипции европейской музыкальной классики и современные произведения, несущие новейший звуковой образ, авторами которых, по просьбе А. Сеговии, стали М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Морено-Торроба, М. Понсе, Х. Родриго, А. Тансман.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафшин П. С. Новое о гитаре. Гитара и ее деятели по новейшим данным. М. : Государственное музыкальное изд-во, 1928. 60 с.
2. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. М. : Совет. композитор, 1989. 208 с.
3. Вольман Б. Гитара в России. Л. : Музыка, 1972. 162 с.
4. Казальс П. Об интерпретации ; [пер. с фр. Л. Гинзбург]. *Советская музыка*. 1956. № 1. С. 88–89.
5. Клинтон Д. Андрес Сеговия. Признание ; пер. с англ. Лондон, 1977. 69 с.
6. Прад Д. Таррега Эйнсеа Франсиско : [пер. з: Prat D. Diccionario de Guitarristas: Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros. Buenos Aires, 1934]. [*Тавровские В. В. и С. В.] Гитаристы и композиторы. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь*. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/tarrega2.htm> (дата звернення: 4.12.2017).
7. Сеговия Андрес. Автобиография. URL: http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1 (Дата звернення 5.12.2017.)

REFERENCES

1. Agafoshin P. S. (1928) *Novoe o gitare. Gitara i ee deyateli po noveyshim dannym* [New about the guitar. Guitar and its leaders according to the latest data]. Moscow : Gosudarstvennoe muzyikalnoe isdatelstvo. 60 [in Russia].
2. Vaysbord M. A. (1989) *Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka: ocherk zhizni i tvorchestva* [Andres Segovia and guitar art of the twentieth century: an essay on life and work]. Moscow : Sovetskiy. Kompozitor. 208 [in Russia].
3. Volman B. (1972) *Gitara v Rossii* [Guitar in Russia]. Leningrad : Muzyka. 162 [in Russia].
4. Kazals P. (1956) *Ob interpretatsii* [About interpretation] ; [transl. from French by L. Ginzburg]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. № 1. 88–89 [in Russia].
5. Klinton D. (1977) *Andres Segoviya. Priznanie* [Andres Segovia. Confession] : [transl. from English]. London. 69 [in Russia].
6. Prat D. *Tarrega Einsea Francisko* : [transl. from: Prat D. *Diccionario de Guitarristas: Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros. Buenos Aires, 1934.* [Tavrovskiye V. V. & S. V.] *Gitaristy i kompozitory. Illjustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar'* [Guitarists and composers. Illustrated biographical encyclopedic dictionary]. Retrieved December 4, 2017 from <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/tarrega2.htm> [in Russia].
7. *Segoviya Andres. Avtobiografiya.* [Segovia Andres. Autobiography]. Retrieved December 5, 2017 from http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1 [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2018 р.

Лян Цзігао

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

ОБРАЗ АНДРЕ З ОПЕРИ «АНДРЕ ШЕНЬЄ» У. ДЖОРДАНО: ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

АНОТАЦІЯ

Лян Цзігао. Образ Андре з опери «Андре Шеньє» У. Джордано: історія вокальних інтерпретацій.

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретації образу Андре Шеньє з однойменної опери виконавцями різних шкіл в аспекті взаємодії історичних традицій та сучасних тенденцій с позицій порівняльної інтерпретології. Досліджено історію створення опери, риси стилю композитора, досвід перших виконавців та сучасну практику інтерпретації образу. Аналіз найбільш відомих інтерпретацій партії Шеньє (виконання Е. Карузо, Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті) продемонстрував головування школи італійського бельканто. Це стосується й принципу *santo è riflesso*, співу без форсування звуку, ролі дихання, котре трансформується у співочий звук, переваги головного регістру (*la voce di testa*), цілісності кантилени. Доведено, що у роботі над пошуком інтонаційної виразності кожен виконавець знаходить власне темброве забарвлення голосу; відмінності виконавської партитури відображаються у трактуванні емоційної складової, темпів, агогіки, і, як результат – реалізується багатство змістовного наповнення образу центрального персонажу опери (від ліричного до героїко-драматичного).

Ключові слова: веризм, Умберто Джордано, опера «Андре Шеньє», трактування вокального образу, вокальна інтерпретація, ампула італійського тенора.

АННОТАЦИЯ

Лян Цзитао. Образ Андре из оперы «Андре Шеньє» У. Джордано: история вокальных интерпретаций.

Цель исследования – выявить особенности интерпретации образа Андре Шеньє из одноименной оперы исполнителями различных школ в аспекте взаимодействия исторических традиций и современных тенденций с позиций сравнительной интерпретологии. Исследована история создания оперы, черты стиля композитора, опыт первых исполнений и современная практика интерпретации образа. Анализ наиболее известных интерпретаций партии Шеньє (исполнение Э. Карузо, Б. Джильи, М. Дель Монако, Ф. Корелли, П. Доминго, Х. Каррераса, Л. Пава-

ротти) продемонстрував главенство школи італійського бельканто. Это касается и принципа *canto è riflesso*, пения без форсирования звука, роли дыхания, которое трансформируется в певческий звук, преимущества главного регистра (*la voce di testa*), целостности кантилены. Доказано, что в работе над поиском интонационной выразительности каждый исполнитель находит собственную тембровую окраску голоса; различия исполнительской партитуры отражаются в трактовке эмоциональной составляющей, темпов, агогики, и, как результат – реализуется богатство смыслового наполнения образа центрального персонажа оперы (от лирического к героико-драматическому).

Ключевые слова: веризм, Умберто Джордано, опера «Андре Шенье», трактовка вокального образа, вокальная интерпретация, амплуа итальянского тенора.

ABSTRACT

Lyan Tszitao. The image of Andrea from the opera “Andrea Chenier” by U. Giordano: the history of vocal interpretations

Formulation of the problem. U. Giordano is a bright representative of the late romantic tradition of the Italian opera of the turn of the 19th-20th centuries. Among the brightest stage versions of his most famous opera “Andrea Chenier”, within this study we have selected a number of the key implementations of Andrea Chenier’s part, which show the constant and mobile signs of the interpretation of this famous opera image.

The purpose of the study is to identify the features of interpreting the image of Andrea Chenier from the opera of the same name by the performers of various schools in the aspect of the interaction of historical traditions and modern tendencies from viewpoint of comparative interpretation science.

Analysis of recent publications on the topic of the article. The Italian opera of the XIX century is the object of many fundamental researches. The monograph of O. Stakhevych [7] demonstrates a multifaceted approach to the problems of becoming and development the *bel canto* style; in the study by M. Cherkashina [9], the music theatre of Bellini and Donizetti is presented as an independent phenomenon of Italian operatic history in its first period. I. Drach [2] points to debatable and sometimes subjectivity of interpretation of the concept “*bel canto*”. The evolution of the Italian opera already at the beginning of the XX century is considered in the study of L. Kirillina [3]; reference information about the Italian opera can be found in English-language articles from Grove’s dictionary [17]. An interesting concept is the book of A. Mallach [14] – the author traces the very fast path of the Italian opera from *verismo* to modernism. As for U. Giordano’s creativity directly, beside the small articles of encyclopaedic character [12; 13], the publication of M. Morini [15] is the most fundamental and complete. It collected not only researches of the composer’s creativity, but also reviews by contemporaries U. Giordano, his correspondence, registers of his performances and music recordings. The study of C. Ruizzo [16] contains arguments about the components of *verismo* in the work of U. Giordano, in particular, analyzes the finale of the III pictures of the opera “Andrea Chenier”. Regarding this opera, we will separate the mini-guide by Burton D. Fisher [11], the articles of I. Sorokina [8], G. Marquez [5], H. W. Simon [6],

C. Duault [10]. The authors discuss not only the dramatic features of this opera masterpiece, the figure of the main character, but also the influences that this opera made, for example, on “Tosca” by J. Puccini.

Statement of the main content of the article. The opera “Andrea Chenier” is a sign composition of the verismo era, despite the fact that its main character is the well-known politician, French poet and journalist. After composing (1895) and the premiere (1896, Milan), the opera was staged in Genoa, Mantua, Parma, Turin, New York (1896), Kharkov, Moscow; Budapest, Buenos-Aires, Florence, Naples, Prague, Santiago (1897), Antwerp, Barcelona, Berlin, Cairo, Lisbon, Rio de Janeiro (1898); in 1907, in the production of Covent Garden, E. Caruso played the title role.

The composer and librettist brought to the stage as the protagonist of opera bright, courageous and ambitious person, so it is not surprising that both separate arias and the party of Shenier still belong to the repertoire of many prominent tenors of the planet – F. Tamagno, J. Martinelli, E. Caruso, B. Gigly, G. Lauri-Volpi, A. Cortis, F. Corelli, M. Del Monaco, P. Domingo, L. Pavarotti, M. Alvarez. The opera “Andre Chenier” is a model of the golden age of verismo, and it is endowed with all the main features of this direction of Italian art. However, the protagonist, in addition to being a poet, is also a revolutionary, that is, an uneasy person, a hero, and it is the fact that deduces this work for the stylistic limits of verismo by demonstration of a strong, extraordinary character. These features are embodied in the musical characteristics of Chenier.

The main thing in interpreting his famous Improvisation “Un di al’azzurro spazio” (the 1 act of the opera) by E. Caruso is the very elaboration, exact construction of the melodic line and the bright climax, that is, combination the features both a lyrical and a dramatic role specializations that E. Caruso was possessed in equal measure. B. Gigli’s singing (which we consider an example of a dramatic embodiment of the image) is characterized by the refinement of the *mezzo voce* and the richness, when he sings in full voice, therefore his performance of the Improvisation, in general, is more emotional (a high-profile register, a rhythmic emphasizing that gives a distinct organization the image). M. Del Monaco performs the Improvisation not so much playing by the shades of his strong voice as leading the almost continuous melodic line, which gives mostly lyrical colours to the Chenier’s image. The aria “Come un bel di Maggio” from the 4 act performed by F. Corelli is a model of the exalted lyrics, the lyrical culmination of the opera. F. Corelli performs the aria *legato* that is tellingly to the *bel canto* tradition, with a full sound, as if the sound hovers and penetrates everywhere through the skilful addition of dramatic notes (the last sounds of the upper tenor range – si, la of the first octave). P. Domingo interprets Andrea’s image as a whole more dramatically, but in a fairly wide range – from the pathetic (Act 1), the sublime, lyrical (recognition in love in the Act 2) to the tragic (monologue “Yes, I was a soldier” of the Act 3) and the dramatic (Act 4). His striking *rubato*, aimed at acutely emotional expression, is impressive, P. Domingo has literally speaking in the some parts of the recitatives and even the arias, and that, in conjunction with *accelerando*, fills the musical language by the speech expression. The interpretation by P. Domingo corresponds to Chenier’s status as a *revolutionary hero*.

Conclusions. Composing the opera, U. Giordano counted on the Italian tenor in the main role, according to the traditions of the *bel canto* era (strong upper notes, wide range, and equal voice sounding in different registers). The tradition of interpreting the image of Chenier, laid by the first performer J. Borgatti, generally is preserved. The analysis of the most famous interpretations of the Chenier's part (performed by E. Caruso, B. Gigli, M. Del Monaco, F. Corelli, P. Domingo, J. Carreras, and L. Pavarotti) demonstrated the leading role of the Italian *bel canto* school. This applies to the principle of *canto è riflesso*, singing without forcing the sound, the role of breathing, which transforms into the singing sound, the predomination of the head register (*la voce di testa*), and the integrity of the cantilena. For instance, M. Del Monaco and F. Corelli are lyrical tenors; they sing brightly, with a shine light decoration of high notes. In the performance of B. Gigli, there is a constant movement forward; L. Pavarotti, F. Corelli, J. Carreras, being within the limits of the lyric and dramatic role specifications, transmit in music the power of deep feelings. Instead, B. Gigli and, P. Domingo especially demonstrate the power of drama in the role specification of the Italian tenor, thereby enhancing the heroic side of the image of Shenier.

The prospect of further study of the topic is associated with the emergence of new interpretations of the image of A. Chenier in the 21st century, which opens up new dimensions of the science about art interpretation.

Key words: verismo, Umberto Giordano, opera “Andrea Chenier”, interpretation of the vocal image, vocal interpretation, the role specification of the Italian tenor.

Постановка проблеми. У. Джордано – яскравий представник пізньюромантичної традиції італійської опери межі ХІХ–ХХ сторіч. Не все з його оперного доробку є однаково актуальним, стабільно популярним, не всі опери мають однакову щасливу сценічну долю. Серед 11 опер, написаних у різних жанрах – веристські «Злочинне життя» («Mala vita») (історія, схожа з «Травіатою» Дж. Верді), «Марина», «Федора», «Сибір» (у 2004 поставлена в «Геликон-опера») – періодично відроджуються у сучасному театрі. Опері останнього періоду творчості (коли композитор відійшов від веризму) – «Вечеря з жартами» («La cena delle beffe») і «Король» («Il re») – теж були достатньо успішними, вони йшли на сценах італійських театрів 1930-х. В останній опері У. Джордано навіть створює тип легкої комедії, яка була популярною в європейському мистецтві у першій третині ХХ ст. Але найбільш відомими операми композитора є «Федора» та, безперечно, – «Андре Шеньє». З моменту свого створення остання зазнала безліч інтерпретацій, і кожна представляє безумовний інтерес. Серед яскравих сценічних версій для даного дослідження обрано декілька ключових виконань партії Андре Шеньє, котрі демонструють константні та мобільні озна-

ки інтерпретації цієї відомої оперної партії. Вона може бути проаналізована у кількох аспектах. З однієї сторони, як завершене неповторне драматургічне явище у рамках твору, з іншої – як результат творчого пошуку окремого виконавця – творця унікальної виконавської інтерпретації.

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретації образу Андре Шеньє з однойменної опери виконавцями різних шкіл в аспекті взаємодії історичних традицій і сучасних тенденцій с позицій порівняльної інтерпретології.

Аналіз останніх публікацій за темою статті. Італійська опера XIX століття – об'єкт багатьох фундаментальних досліджень. Монографія О. Стахевич [7] демонструє багатоаспектний підхід до проблематики становлення стилю бельканто, його розвитку в західноєвропейському, зокрема, – італійському мистецтві. У дослідженні М. Черкашиної [9] музичний театр В. Белліні та Г. Доніцетті представлено як самостійне явище італійської оперної історії, хоча й першого її етапу. І. Драч [2] вказує на дискусійність та підчас суб'єктивність інтерпретацій поняття «bel canto». Різні вектори розвитку італійської опери вже початку XX ст. знаходимо у дослідженні Л. Кирилліної [3]; різноманітну довідкову інформацію про італійську оперу можна знайти у англійських статтях зі словника Гроува [17]; цікавою є концепція книги А. Маллаха (Alan Mallach) [14], в якій автор простежує дуже стрімкий шлях італійської опери від веризму до модернізму початку XX ст. Що стосується безпосередньо творчості У. Джордано, то, окрім невеликих статей енциклопедичного характеру [12; 13], найбільш фундаментальним є видання М. Моріні [15]. Це – найбільш повне зібрання не тільки статей дослідників творчості композитора, але й статей-відгуків сучасників У. Джордано на перші постановки його опер, передруківки його листування, складання повного реєстру вистав та записів. Не менш цікавим є дослідження К. Руццо (Carmine Ruizzo) [16], яке містить міркування щодо компонентів веризму у творчості У. Джордано, зокрема, аналізується фінал III картини опери «Андре Шеньє». Щодо цієї опери, окремо виділимо міні-гід Б. Фішера (Burton D. Fisher) [11], статті І. Сорокіної (по суті – переклад Паоло Патрици) [8], Г. Маркезі [5], Генрі У. Саймона [6], К. Даулт (Catherine Duault) [10], автори яких розмірковують не тільки про драматургічні особливості цього шедевру, фігуру самого головного героя, але й про впливи, які ця опера зчинила, наприклад, на «Тоску» Дж. Пуччіні.

Виклад основного змісту статті. Опера «Андре Шеньє» – знаковий твір епохи веризму, не дивлячись на те, що її основний герой – відомий політичний діяч, французький поет та журналіст. Оперу було написано 1896 р. в Мілані, там, того ж року, відбулася й прем'єра. Відомо, що після її написання міланський театр Ла Скала оголосив оперу до постановки найближчої весни. Однак прем'єра мало не зірвалася через відомого видавця та тодішнього очільника театру Е. Сонцоньо, який вважав, що партитура доволі складна для виконання й сприйняття. Думка П. Масканьї, який вважав, що опера матиме успіх, змінила рішення Е. Сонцоньо. До речі, сам видавець був на той момент не в честі у публіки, яка була налаштована вороже до його починань. Після того, як головний тенор театру відмовився від виконання партії, опера знов ледь не опинилась на межі провалу. Але після прем'єри (диригент Родольфо Феррарі) все змінилося. Відомий критик Дж. Баттіста Наппіна писав: «Те, що музика Джордано відзначена особливою печаткою, мелодійною оригінальністю, не вимагає доказів. ... Не можна сказати, що персонажі та їхні почуття зображуються спрощено: навпаки, композитор всіляко дбає про те, щоб належним чином описати і проаналізувати їх Джордано притаманне інтуїтивне відчуття театру і глибоке проникнення в зміст кожної сцени» [цит. за: 5]. Критик виявився правий. Завдяки сюжету та яскраво виписаним головним героям опера одразу ж зазнала шаленого успіху та прославила композитора, без перебільшення, на весь світ. До речі, перша постановка опери на російській сцені сталася у 1897 р. в Харкові (антреприза А. Церетелі, диригент В. Сук), в першому записі опери брав участь Луіджі Лупаті (Ла Скала, Мілан, 1920), у 1896 р. постановки відбулися у Генуї, Мантуї, Пармі, Туріні, Нью-Йорку, у 1897 – Москві; Будапешті, Буенос-Айресі, Флоренції, Неаполі, Празі, Сантьяго, у 1898 – в Антверпені, Барселоні, Берліні, Каїрі, Лісабоні, Ріо-де-Жанейро; 1907 р. у постановці Ковент-Гардена титульну роль виконав Е. Карузо¹.

Продовжуючи спостереження Г. Маркесі [5], сформулюємо основні риси оперного стилю У. Джордано, які були встановлені цією оперою. Серед них:

¹ До речі, у радянські часи оперу «Андре Шеньє» майже не ставили. Виключенням є вистави Єкатеринбурзької (1919) та Донецької (1979) опери.

– опора на кращі музичні традиції, включення ремінісценцій з кращих творів сучасних авторів;

– вміння створювати цілісний, яскравий, потужний, неоднозначний, здатний захопити увагу публіки образ головного героя, але без пишномовності;

– вміння композитора твердо відмежуватися від численних надмірностей лібрето;

– орієнтування У. Джордано на «діалектний» спів, південні інтонації, широта вокальної «хвилі», строгість оркестровки.

Серед найяскравіших музичних характеристик опери – тенорова арія головного героя з I дії, відома як «Improvviso» («Un di all'azzurro spazio!») – «Був день ... На небеса і я дивився безмовно»), аріозо Андре Шеньє «Io non ho amato ansog!» – «Я не знав любові!»), дует тенора і сопрано і його кульмінація – освідчення в коханні Андре і Мадлени з II дії, Вступний зловісний хор і Карманьйола – революційна пісня-танець (які, до речі, якоюсь мірою відходять від традицій веризму – хор-коментатор і «народний» хор), арія Мадлени «La mamma morta» («Знай: мати вбив») і повна мужності і патріотизму арія Шеньє «Si, fui soldato» – «Так, я солдатом був») в III дії, нарешті, фінальний любовний дует, в якому Мадлена і Шеньє мріють з'єднатися в смерті («Vicino a te s'acqueta» – «Поблизу тебе так пристрасно») в IV д. Отже, по суті, з самого початку «Андре Шеньє» заявила себе як опера для співаків з яскраво вираженим драматичним амплуа.

Особливу увагу звернемо на партію Андре Шеньє та її інтерпретацію відомими співаками. Композитор та лібретист створили головного героя яскраво мужнім та амбіційним, тому не дивно, що, як окремі арії, так і партія Шеньє увійшли у репертуар багатьох видатних тенорів планети – Ф. Таманьо, Дж. Мартінееллі, Е. Карузо, Б. Джиллі, Дж. Лаурі-Вольпі, А. Кортіса, Ф. Кореллі, М. Дель Монако, П. Домінго, Л. Паваротті, М. Альвареса. Г. Маркезі зазначає, що перший виконавець заклав традиції вокальної інтерпретації: «Дж. Боргатті (згодом найбільший в Італії виконавець тенорових партій у вагнерівських операх) залишиться в історії як один з найбільш чудових виконавців партії Андре Шеньє завдяки не тільки чистоті й мощі, але також гнучкості та вишуканості свого голосу» [5]. Ця традиція інтерпретації партії Шеньє збереглася на довгі роки. Ще одне важливе зауваження П. Патріці: «Андре Шеньє в уяві оперної публіки – гарний чоловік. Уточнень

з цього приводу немає, але лібрето має на увазі зовнішню привабливість персонажа. І, звичайно, меломан неминуче ідентифікує Шеньє з його знаменитими інтерпретаторами: Ді Стефано, Кореллі, Домінго, Каррерасом. Все це тенора, наділені великою чарівністю. На противагу їм Шеньє зовсім не є Адонісом. Дійшли до нас портрети (один з них написаний у в'язниці Сен-Лазар Жозефом-Бенуа Сюве, інший, знаменитий, що належить анонімному автору й виставлений в Музеї Карнавалі в Парижі) дають уявлення про реальний вигляді поета: присадкуватий, з непропорційно великою головою, з очима, що не блищать виразністю» [8]. Отже, простежимо, як втілюються різними співаками складені традиції.

Партія Шеньє (в тому числі, знаменита імпровізація «Un di al'azzutto spazio») – одна з найбільш яскравих в творчості Е. Карузо. Імпровізація побудована на речитативно-співучому розгойдуванні мелодії, інтонаційний матеріал якої є контрастним – чергування «колицкових» інтервалів та стрибків. Мелодія доволі швидко приводить до високих звуків діапазону та досягає кульмінації, яка підтверджується оркестровою постлюдією патетичного характеру. Даний комплекс засобів виразності направлений композитором на відбиття всієї повноти психологічного обліку героя, відображає його жваву та схвильовану мову. Таким чином, головне в інтерпретації цієї арії – саме вибудовування мелодичної лінії та яскрава кульмінація, тобто сполучення рис ліричного та драматичного амплуа, що, як відомо, було підвладним Е. Карузо. Цей майстер мистецтва бельканто початку ХХ ст. завдяки своєму унікальній силі голосу та виконавській культурі з однаковим успіхом виконував й героїчні, й драматичні, й ліричні партії.

Б. Джилі співав партію А. Шеньє у сезонах 1921–1923 рр. (Метрополитен), 1941 р. (Ла Скала). Попри те, що цього співака дехто називає «епігоном» Е. Карузо [4, с. 190, 193], з цією думкою погодитися неможливо. Б. Джилі вважається першим, хто ввів в італійську школу фальцет як основний метод фонації, затвердивши його поряд з класичним мікстом і *mezza voce*, що відрізняли італійську школу ХІХ ст. Його співу властиві, за словами Дж. Лаурі-Вольпі, «дивовижно красиве забарвлення нот центрального регістру, природність ведення звуку, тонка музикальність» [4, с. 197], вишуканість співу *mezza voce*, повнозвучність, коли він співає у повний голос. Крім красивого голосу, Б. Джилі був наділений артистизмом, що вплинув на його манеру ви-

конання, на пластику звуковедення, притаманну «амплуа італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі [4, с. 179]). Його виконання Імпровізації «Un di al'azzutto spazio» в цілому більш емоційне (дзвінкий верхній регістр, достатньо ритмізована подача, що надає образу рис чіткої організованості). У середині Імпровізації речитатія є надзвичайно драматичною, завдяки чому повернення до м'якої кантилени вражає. Але все ж виконання Б. Джилі ми вважаємо прикладом драматичного втілення образу.

Партія А. Шеньє була коронною роллю Ф. Кореллі та М. Дель Монако. М. Дель Монако – видатний інтерпретатор партії А. Шеньє, виконаний, зокрема, у Ла Скала (1949), Мет (1954). У виконанні Імпровізації він не стільки грає барвами свого сильного голосу, котрий немов парить над оркестром, скільки веде майже безперервну мелодичну лінію, що надає звучанню здебільшого ліричних барв. Ф. Кореллі представив своє бачення образу А. Шеньє у 1960 р. (Віденська опера), а також залишився запис першої екранізації опери з його виконанням головної ролі (1973, реж. В. Каслік). Арія «Come un bel di Maggio» з IV д. – вірєць піднесеної лірики. Вона є ліричною кульмінацією опери і взагалі всього драматичного дійства. Це передано композитором традиційним комплексом музичної виразності – мелодією широкого дихання, хвилеподібного мелодичного малюнку та динаміки (від *p* до *f*), тривалими сходженнями-спадами, гнучкою ритмікою, доволі повільним темпом, що дозволяє співаку розкрити можливості свого голосу. Ф. Кореллі виконує арію на легато, що властиве традиції бельканто, повнозвучно, так, що звук немов ллється та проникає усюди завдяки майстерному додаванню драматичних нот (крайні звуки верхнього тенорового діапазону (сі, ля першої октави).

Ще один видатний виконавець партії Андре – П. Домінго, який дебютував у ній 1970 р. (Метрополитен). П. Домінго намагається за допомогою ритму надати образу більшого драматизму. Проте, темп співак постійно варіює – вражають його темпові *rubato*, спрямовані на гостро емоційну подачу образу. Також більш рельєфним стає ритмічний малюнок виконуваних арій. Деякі фрагменти речитативу і навіть арії П. Домінго буквально промовляє, що в поєднанні з *accelerando* наповнює музичну мову розмовною експресією. Відзначимо, що ця особливість – підкреслення ролі слова і емоційність музичної мови – властива верістській опері. П. Домінго трактує образ Андре у більш драматич-

ному сенсі, але у досить широкому діапазоні – від патетичного (1 д.), піднесено-ліричного (зізнання у любові, 2 д.), до трагічного у монолозі «Так, я був солдатом» (3 д.) та драматичного (4 д.), що, безумовно, свідчить про високу майстерність великого тенора як глибокого музиканта. Інтерпретація П. Домінго монологу з 3 дії – імперативна речитація у дусі веристської опери – дуже напружена та драматична. Співаку вдається за край короткий час виявити експресію та емоційну гостроту без того, щоб перегравати – йому віриш, бо актор-співак проживає кожне вимовлене слово, кожна зміну музичної фрази, деталізуючи та диференціюючи емоції свого героя. Вокальній інтерпретації П. Домінго властиві: ритмізована подача вербального тексту, чітка артикуляція, акцентування важливих слів, їхнє темброве забарвлення, вибудовування сценічної драматургії, завдяки якому фінал дійсно сприймається як кульмінація. Вважаємо, що драматичний тенор П. Домінго найбільш відповідає статусу Шеньє як *героя-революціонера*.

Інші записи демонструють в цілому наслідування традиціям як «амплуа італійського тенора», так і амплуа «головного героя», з невеличкими нюансами. Так, надзвичайно природно образу Шеньє надає «м'якої героїчності» сильний голос Л. Паваротті з його яскравим тембром, особливо на високий нотах.

У виконанні Х. Каррераса (1979, Барселона) героїчну напругу передає артикульована мелодекламація. Співак, незважаючи на лаконічні масштаби всіх виписаних арій і монологу, наповнює їх внутрішнім контрастом, що не заважає цільності сприймання цього мужнього й трагічного образу. Так, Імпровізацію Х. Каррерас співає рівним, м'яким і кантиленним звуком, на безперервному диханні, у монолозі «Так, я був солдатом» (3 д.) – співає на напрузі, майже скандує, підкреслюючи артикуляцією і диханням кожне слово і кожен музичну фразу. Таке виконання є надзвичайно артистичним, наповненим чуттєвою глибиною. Напроти, арію з 4 д. «Come un bel di Maggio» співак виконує зовсім інакше. Сама арія також побудована виконавцем досить рівно, але з гнучкою мелодекламаційністю (у середньому розділі), що надає трактуванню образу лірично-піднесених барв. Це найбільш природно розкривається у кульмінації: співак постійно використовує філірування звуку, отже, ця в цілому напружена сцена любовного зізнання перед смертю наділена здебільшого піднесеним настроєм від відчуття того, що в смерті кохані будуть завжди разом.

Висновки. Отже, підсумуємо дослідження вокальних інтерпретацій образу Андре Шеньє з однойменної опери Джордано.

1. Опера «Андре Шеньє» – взірць золотої доби веризму, вона наділена всіма головними рисами цього напрямку італійського мистецтва. Але головний герой, окрім того, що він – поет, є ще й революціонером, тобто, не простою людиною, героєм, що виводить цей твір за стильові межі веризму, передбачаючи показ сильного, неординарного характеру. Ці риси закладені у музичних характеристиках головного персонажу.

2. У Джордано розраховував на амплу італійського тенора за традиціями епохи бельканто¹ (сильні верхні ноти, широкий діапазон, рівне звучання голосу у різних регістрах). Традиція інтерпретації образу Шеньє, закладена першим виконавцем цієї партії, Дж. Боргатті, в цілому зберігається. Аналіз найбільш відомих інтерпретацій партії Шеньє (виконання Е. Карузо, Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті) продемонстрував головування школи італійського бельканто. Це стосується й принципу *canto è riflesso*, співу без форсування звуку, ролі дихання, котре трансформується у співочий звук, переваги головного регістру (*la voce di testa*), цілісності кантилени. Так, у М. Дель Монако та Ф. Кореллі – ліричний тенор, вони співають яскраво, зі світлою окрасою високих нот. У виконанні Б. Джильї відчувається постійний рух уперед (не випадково його називали «тенор-Вічний Рух»). Л. Паваротті, Ф. Кореллі, Х. Каррерас, знаходячись у межах лірико-драматичного амплуа, передають в музиці силу глибоких почуттів. Натомість, Б. Джильї і, особливо, П. Домінго демонструють силу драматизму в амплуа італійського тенора, завдяки чому посилюються героїчна сторона образу Шеньє.

Перспектива подальшого дослідження теми. Насичене сценічне життя опери «Андре Шеньє» триває. Так, у 1973 р. опера була екранізована режисером Вацлавом Касліком (Італія, в головній ролі – Ф. Кореллі), у 1983 р. – поставлена режисером Віллі Деккером (Кельн). З'являється видатна інтерпретація Й. Кауфманна (2015, Ковент-Гарден, режисер Девід Мак-Вікар); яскравою постановкою вже в XXI ст. став спектакль під відкритим небом (Озерна сцена, Брегенца, Австрія),

¹ Докладно про основи італійського співу – у дослідженні Н. Ангуладзе [1].

перш за все, завдяки сценографії Девіда Філдінга (режисер Кейт Уорнер). Все це свідчить про її життєздатність та актуальність для кожного наступного покоління артистів, постановників і слухачів. Незгасний інтерес до опери У. Джордано обумовлений глибиною авторського задуму, яка породжує все нові й нові художні прочитання, що обумовлює нескінченність процесу та множинність виконавських інтерпретацій образів героїв, відкриваючи шляхи подальших досліджень і в області інтерпретології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андгуладзе Н. Homo cantor. Москва : Аргграф, 2003. 154 с.
2. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter Culturas*. 2010. nr. 1. С. 107–120.
3. Кириллина Л. Итальянская опера первой трети XX века: не только веризм [эл. ресурс]. *Израиль XXI*. Режим доступа : <http://degruz.pp.ua/italyanskaya-opera-pervoj-treti-xx-veka-ne-tolko-verizm-larisa-kirillina> (Дата обращения 15.11.2017).
4. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Москва : Музыка, 1972. 304 с.
5. Маркези Г. Andrea Chénier ; [пер. Е. Гречаной]. *Опера Джордано «Андре Шенье»* [электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
6. Саймон Генри У. Andrea Chénier ; [пер. А. Майканара]. *Опера Джордано «Андре Шенье»* [электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
7. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
8. Сорокина И. «Андре Шенье» Умберто Джордано. *Opera News.Ru*. 21 июня 2001. Режим доступа : <http://operanews.ru/history24.html>
9. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах. Харьков : Акта, 2013. 480 с.
10. Duault Catherine. Andrea Chénier, a Poet in the Midst of Revolutionary Turmoil. [электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.opera-online.com/en/articles/andrea-chenier-a-poet-in-the-midst-of-revolutionary-turmoil> (Дата звернення 28.01.2015).

11. Fisher Burton D. Andrea Chenier (Opera Journeys Mini Guide Series). [Paperback]. 2002, July. Opera Journeys™ Publishing. 34 p.
12. Giordano U. [электронный ресурс]. Режим доступа : http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano
13. Giordano U. [электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
14. Mallach Alan. The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England, 2007. 490 p.
15. Morini Mario. Umberto Giordano. Milan : Sonzogno, 1968. 315, cxix p.
16. Ruizzo Carmine. Umberto Giordano ed il verismo. Milan, 2018. 105 p.
17. The New Grove Dictionary of Opera [Paperback edited by Stanley Sadie]. London : Macmillan Reference Ltd, 1998. 4 vol., 5324 pp.

REFERENCES

1. Andguladze N. (2003). Homo cantor. Moscow : Argraf. 154.
2. Drach I. (2010). Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniya [The opera of classical belcanto: paradoxes of understanding]. *Ars inter Culturas*. (1). 107–120.
3. Kirillina L. Ital'yanskaya opera pervoj treti XX veka: ne tol'ko verizm [The Italian opera of the first third of the twentieth century: not only verismo]. *Israel XXI*. Retrieved November, 15, 2017 from <http://degruz.pp.ua/italyanskaya-opera-pervoj-treti-xx-veka-ne-tolko-verizm-larisa-kirillina>
4. Lauri-Vol'pi Dzh. (1972). Vokal'nye paralleli [Vocal parallels]. Moscow : Muzyka. 304.
5. Markezi G. Andrea Chénier; [transl. by E. Grechanaya]. Giordano's opera "Andre Chenier". URL : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
6. Sajmon Genri U. Andrea Chénier ; [transl. by A. Majkapar]. Giordano's opera "Andre Chenier". URL : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
7. Stahevich O. (1997). Vokalne mistetstvo Zahidnoyi Evropi: tvorchist, vikonavstvo, pedagogika: doslidzhennya [Vocal Art of Western Europe: Creativity, Performance, Pedagogy : research]. Kyiv : National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. 272.
8. Sorokina I. (2001). «Andre Shen'e» Umberto Dzhordano ["Andre Chénier" by Umberto Giordano]. *Opera News.Ru*. June 21. URL : <http://operanews.ru/history24.html>

9. Cherkashina-Gubarenko M. (2013). *Opernyj teatr v prostranstve menyayushchegosya mira. Stranicy opernoj istorii v kartinkah i lichah* [Opera theater in the space of the changing world. Pages of opera history in pictures and faces]. Kharkiv : Akta. 480.
10. Duault Catherine (2015). *Andrea Chénier, a Poet in the Midst of Revolutionary Turmoil*. January 28. URL : <https://www.opera-online.com/en/articles/andrea-chenier-a-poet-in-the-midst-of-revolutionary-turmoil>
11. Fisher Burton D. (2002). *Andrea Chenier (Opera Journeys Mini Guide Series)*. [Paperback]. Opera Journeys™ Publishing. 34 p.
12. GiordanoU. URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano
13. GiordanoU. URL : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
14. Mallach Alan (2007). *The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915*. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England. 490.
15. Morini Mario (1968). *Umberto Giordano*. Milan. 315.
16. Ruizzo Carmine (2018). *Umberto Giordano ed il verismo*. Milan. 105.
17. *The New Grove Dictionary of Opera* (1998). [Paperback edited by Stanley Sadie]. London: Macmillan Reference Ltd., 4 vol., 5324.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2018 р.

УДК: 780.616.433.[071.2-042.3:78.071.1](510), DOI 10.34064/khnum1-5004

ORCID ID 0000-0003-0372-8139

Сун Тянь

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

КОМПОЗИТОР – ИСПОЛНИТЕЛЬ: РОЛЬ ПИАНИСТА ХСУ ФЕЙ-ПИНГА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУАН АН-ЛУНА

АННОТАЦИЯ

Сун Тянь. Композитор – исполнитель: роль пианиста Хсу Фей-Пинга в творческой деятельности Хуан Ан-Луна.

Статья посвящена теме творческого общения двух выдающихся китайских музыкантов – пианиста Хсу Фей-Пинга и композитора Хуан Ан-Луна. Блестящий пианист сыграл особую роль в творчестве Хуан Ан-Луна, будучи не только «адресатом» и первым исполнителем, но и вдохновителем многих сочинений композитора. Некоторые произведения Хуан Ан-Луна были написаны по просьбе и инициативе выдающегося китайского пианиста, что придаёт контексту творческого общения двух музыкантов особый интерес. Хсу Фей-Пинг был для Хуан Ан-Луна своеобразным «маяком» в области фортепианной музыки. Большинство фортепианных сочинений композитора были ориентированы на феноменальный пианизм его друга. В свою очередь, Хсу Фей-Пинг стал непревзойдённым интерпретатором музыки Хуан Ан-Луна. Глубокие интерпретации Хсу Фей-Пингом произведений Хуан Ан-Луна, построенные на максимальной поляризации образов и выразительных средств, являются лучшим подтверждением взаимообогащения художественных миров двух музыкантов, творческие пути и убеждения которых складывались сходным образом.

Ключевые слова: Хсу Фей-Пинг, Хуан Ан-Лун, композитор, исполнитель, китайская фортепианная музыка, исполнительская интерпретация.

АНОТАЦІЯ

Сун Тянь. Композитор – виконавець: роль піаніста Хсу Фей-Пінга в творчій діяльності Хуан Ан-Луна.

Стаття присвячена темі творчого спілкування двох видатних китайських музикантів – піаніста Хсу Фей-Пінга та композитора Хуан Ан-Луна. Блискучий піаніст відіграв особливу роль в творчості Хуан Ан-Луна, не тільки як «адресат» і перший виконавець, а й як натхненник багатьох творів композитора. Деякі твори Хуан Ан-Луна були написані на прохання та з ініціативи видатного китайського піаніста, що надає контексту творчого спілкування двох музикантів особливу цікавість. Хсу Фей-Пінг був для Хуан Ан-Луна своєрідним «маяком» в області фортепі-

анної музики. Більшість фортепіанних творів композитора були орієнтовані на феноменальний піанізм його друга. У свою чергу, Хсу Фей-Пінг став неперевершеним інтерпретатором музики Хуан Ан-Луна. Глибокі інтепретації Хсу Фей-Пінгом творів Хуан Ан-Луна, побудовані на максимальній поляризації образів і виразних засобів, є найкращим підтвердженням взаємозбагачення художніх світів музикантів, творчі шляхи та переконання яких склалися подібно.

Ключові слова: Хсу Фей-Пінг, Хуан Ан-Лун, композитор, виконавець, китайська фортепіанна музика, виконавська інтерпретація.

ABSTRACT

Song Tian. Composer – Artist: The role of pianist Hsu Fei-Ping in the creative activity of Huang An-Lun.

Background. The article is dedicated to the creative communication of two outstanding Chinese musicians – a pianist Hsu Fei-Ping and a composer Huang An-Lun. Complete mutual understanding facilitated their communication. Practically in all his programs, the pianist included the music of Western European and Chinese composers. Critics especially noted that Hsu Fei-Ping had the musical penetration, brilliance and poetry of interpretations. Among many Chinese pianists, he was recognized as the best interpreter of piano works by Huang An-Lun. This musician has a special role in the work of Huan An-Lun, being not only the “addressee” and the first performer, but also the inspirer of many composer’s opuses. The context of the creative intercourse of Huang An-Lun and Hsu Fei-Ping is also interesting because some of the composer’s works were written on the initiative of the outstanding Chinese pianist.

Objectives. The purpose of the article is to reveal the role of the outstanding pianist Hsu Fei-Ping in the creativity of Huang An-Lun and the features of his performing interpretation the composer’s piano works.

Methods. The research methodology necessary for disclosure of the selected theme is based on an integrated scientific approach combining the principles of musical-theoretical and performing analysis.

Results. Hsu Fei-Ping is rightfully regarded as one of the most brilliant Chinese pianists who made themselves known in the 20th century. In this paper the life and career of the musician is considered, a general assessment of his creative achievements is given. It is argued that the creative cooperation and friendship of Hsu Fei-Ping with his compatriot and peer Huang An-Lun was due to life circumstances. The fate of both musicians had many common “points of intersection”: both musicians were of the same age, both in their youth showed uncommon interest in learning national and western musical art. The Cultural Revolution became a tragic watershed in their lives, which, however, made it possible to get even closer to the folklore environment and to feel the pain and suffering of the Chinese people at that time. Both musicians left China in the 1970s, having received education and achieved success in developed western countries: Hsu Fei-Ping – in the USA, Huang An-Lun – in Canada. It is quite natural that the communication of such bright individuals, who have gone through the difficult path of development, provided an opportunity for mutual creative enrichment.

The pianist promoted Huang An-Lun's piano music in Israel, the USA, Canada, Russia and other countries, recorded CDs with works by the composer. In 2001, in Shanghai, and then in Hong Kong, discs with a recording of the piano cycle of Huang An-Lun's "30 Pieces in the Popular Cybei Style" were released. In the same year, he recorded in Moscow the disc with Third Dance Poem, *op.* 40, by Huang An-Lun. Hsu Pei-Fing played the piece at the Rubinstein International Piano Competition in Israel, where he became the winner. In 1990, the piece by Huang An-Lun created a similar sensation at a festival dedicated to the music of contemporary composers at the Walter Concert Hall in Toronto. A few years later, Hsu Pei-Fing performed the piece at Carnegie Hall in New York.

The largest composition by Huang An-Lun dedicated to Hsu Pei-Fing was Concerto No. 2 in C minor *op.* 57 for piano and orchestra. Its premiere took place on June 12, 1999 at the stage of the Shanghai Music Hall. The Shanghai Symphony Orchestra was conducted by Huang An-Lun himself, the piano part was performed by Hsu Fei-Ping. With the Russian Philharmonic Orchestra conducted by Konstantin Krymets, the pianist performed the second edition of the Concerto.

The poem for piano and orchestra "Gulanyuy" *op.* 66 was written in memory of Hsu Fei-Ping. The composer embodied in music the image of the birthplace of the outstanding Chinese pianist, Gulanyuy Island, also known as "Piano Island".

Conclusions. Hsu Fei-Ping was for Huang An-Lun a kind of "beacon" in the field of piano music. Most of the composer's piano works were focused on the phenomenal pianism of his friend. Being an outstanding performer of the West European classical and romantic repertoire, Hsu Fei-Ping remained in the memory of musicians, first of all, as the inspirer and the best interpreter of piano works by Huang An-Lun. The image of this remarkable pianist is captured in "Dance Poem No. 3" *op.* 40, Concert No. 2 in C minor *op.* 57, Poem for piano and orchestra "Gulanyuy" *op.* 66. Hsu Fei-Ping brilliantly embodied in his performance one of the main ideas of the work of Huang An-Lun – the theme of man's collision with forces of reality hostile to him. At the core of his performing drama is the conflict between the sinister, aggressive and lyrically quivering human beginning. It is represented by the pianist through the sound realization of various types of melodies, rhythms, textures, and the richest timbre palette.

Hsu Fei-Ping's deep interpretations of Huang An-Lun's music, built on maximum polarization of images and expressive means, are the best confirmation of the mutual enrichment of the artistic worlds of two musicians, whose creative ways and convictions evolved in a similar way, which allowed them to understand each other completely.

Key words: Hsu Fei-Ping, Huang An-Lun, composer, performer, pianist, Chinese piano music, performing interpretation.

Постановка проблеми. Творчество выдающегося китайского композитора Хуан Ан-Луна (родился в 1949 г.) завоевало масштабное международное признание, его музыка хорошо известна в Китае, Канаде, США и других странах, она вызывает неизменный исполнительский интерес во всем мире. На сегодняшний день хорошо известны за-

писи компакт-дисков музики Хуан Ан-Луна, включаючи два повних балета, Концерт для скрипки з оркестром, два фортепіанних концерта, хорові, симфонічні, камерні твори, сольні інструментальні, в тому числі і фортепіанні, пьєси.

В наше час можна говорити не тільки про кількісний ріст виконуваної музики Хуан Ан-Луна, але і про великі мистецькі досягнення в цій області. Твори композитора звучать на концертних естрадах, в навчальних закладах, опубліковані в Китаї і зарубіжних країнах. Широка виконавська практика висуває актуальну задачу мистецтвознавчого освітлення і осмислення його творчості, диктує необхідність вивчення проблем інтерпретації творів композитора.

Фортепіанні твори Хуан Ан-Луна входять в концертний репертуар таких відомих піаністів світу, як Дж. Бановець, Лю Шікунь, Ін Чензонг, Ланг Ланг, Цуй Шігуан. Серед блискучих інтерпретаторів фортепіанної музики композитора особливе місце належить китайсько-американському піаністу Хсу Фей-Пінгу (1950–2001), другу Хуан Ан-Луна, першому виконавцю багатьох його творів. Відомо також, що фортепіанний Концерт № 2 *op.* 57 до-мінор і Танцювальну поему № 3 *op.* 40 композитор присвятив безпосередньо йому. Контекст творчого спілкування Хуан Ан-Луна і Хсу Фей-Пінга цікавий тим, що деякі твори композитора були написані за ініціативи видатного китайського піаніста. Будучи прекрасним виконавцем західної класичної музики, Хсу Фей-Пінг увійшов в історію, перш за все, як найкращий інтерпретатор музики Хуан Ан-Луна. Однак його інтерпретації до сих пір не стали предметом наукового дослідження.

Ціль статті – виявити роль видатного піаніста Хсу Фей-Пінга в творчій діяльності Хуан Ан-Луна, розкрити особливості виконавської інтерпретації цими піаністом фортепіанних творів композитора.

Аналіз останніх публікацій по темі. Незважаючи на величезну значущість особистості Хуан Ан-Луна для музичного мистецтва Китаю і неослабеваючий виконавський інтерес до його творів по всьому світу, питання інтерпретації його фортепіанних творів не отримали належного освітлення. На сьогоднішній день величезне творче надбання Хуан Ан-Луна вивчене недостатньо. Так, багато фактів біографії композитора стали доступні китайським музикознавцям тільки

в конце XX века (в годы Культурной революции это было невозможно), в частности, время учебы Хуан Ан-Луна за границей не подвергалось всесторонней оценке в научных кругах.

Среди публикаций о китайском музыканте преобладают теоретико-аналитические исследования. Первые из печатных работ о композиторе появились в США, их авторами стали китайские исследователи, обучающиеся за рубежом, которые, совершенно очевидно, воспользовались открывшейся возможностью общения со своим талантливым соотечественником и знакомства с его произведениями. Не случайно, что некоторые из них включили в свой репертуар сочинения Хуан Ан-Луна, а затем предприняли попытку их научного исследования. Первыми сочинениями, получившими серьёзное научное освещение, стали фортепианные концерты Хуан Ан-Луна. В 1997 г. состоялась защита диссертации пианистки Pei Yushu «An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An Lun's Piano Concerto in G minor, op. 25 b» [9], а в 2006 г. было представлено исследование Lok Ng «Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C minor, op. 57» [8]. Оба автора – китайские пианистки, получившие музыкальное образование в США у известного американского пианиста Джозефа Бановица, ещё одного близкого друга Хуан Ан-Луна и первого исполнителя многих его сочинений.

С открытием «железного занавеса» в 1978 г. китайским музыковедам стал доступен огромный массив зарубежных трудов по теории и истории музыки, запрещённых до того времени. Чтобы лучше осознать особенности развития новейшей мировой культуры и изучить современные композиторские техники, китайские музыканты начали выезжать в Европу, Америку, Австралию и другие страны. В этой связи работы молодых китайских музыкантов, написанные и опубликованные за последние 10–15 лет в Китае и затрагивающие заявленную тему, представляют несомненный интерес. Первооткрывателем темы творчества Хуан Ан-Луна стал известный китайский композитор Цуй Шигуан. Именно он в 2000 г. впервые заговорил о своём талантливом коллеге, опубликовав обширное интервью с ним в элитном столичном музыкальном журнале [16].

Основной темой работ китайских исследователей стало разнообразие влияний различных музыкальных культур при сохраняющейся на-

циональной характерности музыки композитора (исследования Сонг Ининь [15], 2008, Ли Ментинг [11], 2013). Другой проблемой, поднимаемой в работах, стала тема реализации в музыке Хуан Ан-Луна национального начала, усиливающаяся связь с родиной, которую за годы жизни, учёбы и работы в чужой стране начал особо остро чувствовать композитор (магистерская работа Йи Ин [10], 2007, статья Мао И [12], 2014).

Авторские транскрипции Хуан Ан-Луна исследуются в научных трудах Пэн Чэня ([13], 2014; [14], (2013)). Вторая из работ, посвященная транскрипции балетной музыки Хуан Ан-Луна, рассматривает композиционную технику, которую он использовал при создании своего балета «Сон Дуньхуана».

Однако научные труды, содержащие всесторонний обзор фортепианных произведений композитора с позиций исполнительской проблематики, отсутствуют. Исключением можно считать лишь статью магистра Юй Чао о Фортепианном концерте № 2 Хуан Ан-Луна [1], где автор статьи представляет собственный исполнительский анализ этого произведения, сосредоточив внимание на выявлении «национального своеобразия одного из наиболее ярких, признанных в мировом масштабе фортепианных сочинений китайского композитора Хуан Ан-Луна в аспекте исполнительской интерпретации» [1, с. 234]. Таким образом, назрела необходимость в исследовании, посвящённом анализу интерпретаций фортепианной музыки Хуан Ан-Луна выдающимися музыкантами XX века, среди которых, несомненно, ведущая роль принадлежит китайскому пианисту Хсу Фей-Пингу – не только «адресату» и первому исполнителю, но и вдохновителю многих сочинений композитора.

Изложение основного материала. Хсу Фей-Пинг по праву считается одним из самых ярких китайских пианистов, заявивших о себе в XX веке. Его дружба и творческое сотрудничество с его соотечественником и ровесником Хуан Ан-Луном были обусловлены тем, что судьбы обоих музыкантов имели множество «точек пересечения».

Хсу Фей-Пинг родился в 1950 г. на острове Гуланьюй в Юго-Восточном Китае. Он был младшим сыном христианского пастора, переход которого в христианство привёл к потере им правительственной работы и последующей бедности семьи. Идиллический остров Гуланьюй находился под влиянием иезуитских миссионеров, и его называли «Островом фортепиано» из-за невероятного количества инструментов – более чем 500 к началу 1950 годов [5].

Еще ребёнком Хсу обладал замечательной способностью играть по слуху. Он вырос под пение гимнов, а его мать играла на фортепиано религиозную музыку. Однажды, когда она заболела, пятилетний мальчик подошёл к фортепиано и начал играть гимны по слуху. С этого момента семья осознала его огромный талант и стала поощрять его занятия музыкой. Когда Хсу Фей-Пингу было восемь, у него появилась возможность встретиться с профессором Цзи Сен-Фаном, заведующим фортепианным отделом Шанхайской консерватории, который признал его ярчайшие музыкальные способности. К двенадцати годам юноша уже играл все этюды Шопена и выступал в Шанхайской филармонии. Он поступил в Шанхайскую консерваторию, в то время наиболее популярное музыкальное учебное заведение Китая благодаря влиянию учителей из России.

Однажды Хсу Фей-Пинга пригласили для выступления перед королевой Елизаветой в Бельгии, которая была настолько поражена его талантом, что лично пригласила юношу учиться и выступать в Европе. К сожалению, ему не было позволено принять это приглашение в связи с началом Культурной революции в Китае. Шанхайская консерватория была закрыта, а его учитель умер на руках Хсу Фей-Пинга, жестоко замученный красноармейцами.

Как и Хуан Ан-Лун, отправленный на «перевоспитание трудом», Хсу Фей-Пинг занимался сельскохозяйственными работами во время вынужденной ссылки в сельскую местность. В то же время, пианиста принуждали выступать: он был вызван, чтобы играть Концерт «Желтая река» – как подходящее «революционное» сочинение. В течение двух лет Хсу Фей-Пинг и группа музыкантов-оркестрантов ходили пешком по всему Китаю, таща на себе транспортное средство, куда было погружено фортепиано. Пианист сыграл Концерт «Желтая река» несколько сотен раз солдатам, крестьянам на фермах и рабочим на фабриках. Несмотря на то, что это было весьма трудной задачей, он был рад тому, что стал первым китайским пианистом, которому позволили возратить его инструмент на родину. Во время выступлений Хсу Фей-Пинг мог играть только Концерт «Желтая река», который считали «нравственно чистым произведением» [5]. Поскольку он играл это виртуозное сочинение сотни раз, по требованию, без разыгрывания, у него от напряженного повторения образовались раны на пальцах. Когда Хсу Фей-Пинг больше не был «полезен», администрация

сократила его и без того скудную заработную плату до эквивалента четырех долларов в месяц. Тем не менее, Хсу Фей-Пинг выжил в трудовых лагерях и стал известен в Китае, гастролировал по всему Дальнему Востоку в качестве солиста Центральной филармонии – главного национального оркестра.

По завершении Культурной революции, как и Хуан Ан-Лун, Хсу Фей-Пинг получил в 1979 г. разрешение на учёбу в США. Сначала пианист поступил в Истменскую, затем – в Джульярдскую школу музыки в класс Александра Городницкого. После переезда в США музыкант получил американское гражданство и обосновался в Нью-Йорке. В 1983 г. Хсу Фей-Пинг стал обладателем Золотой медали Международного конкурса пианистов имени Артура Рубинштейна в Израиле. Те, кто слышал его выступление, долго вспоминали «сенсационное исполнение “Тарантеллы” Листа и Сонаты си-бемоль минор Шопена. Его интерпретация, включая мазурки Шопена и “Лунную сонату” Бетховена, показывает его творческое отношение к этим произведениям. Он был маленького роста, очень моложавый; друзья описывают его как мягкого, весёлого и щедрого человека, как “человека веры”, который имел положительное влияние на всех окружающих его людей» [6].

Хсу Фей-Пинг также стал победителем на других международных конкурсах, в том числе – Конкурсе стипендий для пианистов имени Джини Бахауэр, Международном конкурсе Университета Мэриленда и Международном конкурсе Paloma O’Shea (Испания). В 1984 г. Хсу Фей-Пинг впервые выступил с сольным концертом в Нью-Йоркском зале Алисы Тулли, после чего начал гастролировать по всей территории США, в том числе в таких престижных залах, как Карнеги-холл, Линкольн-Центр, Кеннеди-Центр в Вашингтоне и других.

Хсу Фей-Пинг получил международное признание, с тех пор как стал выступать на сценах Германии, Франции, Андорры, Швейцарии и Италии. Он выступал в качестве солиста со многими оркестрами, такими, как оркестр Московской филармонии, финский симфонический оркестр *Tempere*, Монреальский симфонический оркестр Чарльза Дутойта, в многочисленных международных фестивалях. Творчество Хсу Пей-Финга также было востребовано в его родной Азии, где его концерты проходили совместно с симфоническим оркестром Кюсю в Японии, Пекинским национальным симфоническим оркестром в Китае, Шанхайским симфоническим оркестром и Симфоническим оркестром

стром Шанхайского радио. Игру пианиста записывали известные студии звукозаписи: *Columbia Records, RCA Victor Records, Hugo Records, ROI Productions, M-A Recordings*.

Практически во все свои программы пианист включал музыку западноевропейских и китайских композиторов. Хсу Фей-Пинг особо отмечался критиками за музыкальную проникновенность, блеск и поэтичность интерпретаций. Так, в 1989 г. газета «Вашингтон пост» писала, что пианист играет с «врожденным атлетизмом и изяществом» [цит. по: 6]. «Нью-Йорк Таймс» отмечала, что исполнителю «удаётся сочетать огонь с деликатностью» [там же]. В «Вашингтон пост» говорилось, что «его силою рождаются благодать и беглость» [там же]. «Он изумительно владеет технической виртуозностью и музыкальностью» [там же], – вторила ей «Сан-Франциско Экзаминер». Израильская газета «Мишмар» особо подчёркивала виртуозное владение пианиста мелкой техникой: «Его ослепительная жемчужная техника низывалась гроздьями на длинные строки музыкальной чувственности» [там же]. А «Гонконг Стандарт» так описывала атмосферу, царящую в зале во время концерта Хсу Фей-Пинга: «Его аудитория была просто опьянена и пленена красотой звука, который, казалось, лился из-под его пальцев. Здесь было много поэзии, юмора и ослепительно-го пианизма» [там же].

Хсу Фей-Пинг погиб в автокатастрофе во время гастролей в Китае в ноябре 2001 г. в возрасте 51 года. Его памяти были посвящены концерты по всему Китаю, а также ряд публикаций в периодических изданиях как Китая, так и других стран: в «Нью-Йорк Таймс», «Вашингтон Пост», журнале «Клавир» в США, в ведущих журналах Великобритании, Финляндии, Шотландии, Сингапура, Южной Африки и Южной Америки. Хсу Фей-Пинг был прекрасным исполнителем западной классической музыки, но его будут помнить, прежде всего, как лучшего интерпретатора музыки Хуан Ан-Луна.

Так, в 2001 г. в Шанхае, а затем в Гонконге были выпущены диски с записью фортепианного цикла Хуан Ан-Луна «30 пьес в народном стиле Сайбей» в исполнении Хсу Фей-Пинга. Названное сочинение является аранжировкой для фортепиано китайских народных мелодий провинций Хубэй, Внутренней Монголии и Шеньси, записанных Хуан Ан-Луном в начале семидесятых в армейских лагерях в Сайбей, где композитор три года отбывал «трудовую» повинность.

Цикл не мог остаться незамеченным пианистом Хсу Пей-Фингом, перенесшим все тяготы Культурной революции. Его исполнение, с одной стороны, символизировано поддержку композитору и тем людям, которые находились вместе с ним в лагере Сайбей, с другой, – позволило выразить своё отношение к родной музыкальной культуре. Несмотря на кажущуюся простоту китайских фольклорных мелодий, и композитор, и исполнитель смогли передать трагизм пережитых событий. Пианист блестяще владеет звуком и искусством полифонии, разнообразно представленной в цикле. Приёмы, применённые Хуан Ан-Луном в аранжировках, являются данью глубокого уважения и любви к его педагогам: Зи Чэну, преподававшему молодому музыканту необходимые профессиональные навыки композиции, и пианисту Юань-Синь Шао, открывшему ему возможности использования западных композиционных приёмов в обработке традиционной китайской народной музыки.

В том же 2001 г. Хсу Пей-Финг записывает в Москве диск, в который входит Третья Танцевальная поэма *op. 40* Хуан Ан-Луна. Созданная композитором в феврале 1987 г., пьеса была посвящена его близкому другу. Пианист исполнял сочинение на Международном конкурсе имени А. Рубинштейна в Израиле, где стал победителем. Он всячески благодарил друга за бесценный подарок, по достоинству оценённый на конкурсе. В 1990 г. пьеса Хуан Ан-Луна произвела подобный фурор на фестивале, посвящённом музыке современных композиторов, в концертном зале Уолтера в Торонто. Несколько лет спустя Танцевальная поэма № 3 *op. 40* прозвучала в исполнении Хсу Пей-Финга в Карнеги-Холл в Нью-Йорке.

Это яркое концертное произведение написано в форме сонатного аллегро, но, по словам автора, как «соната без развития» [4, с. 3]. В особой форме пьесы, именуемой в балете па-де-де, когда танцевальная пара и пианист появляются на сцене во время выступления, глубоко претворяется энергия танца. Пианист передаёт содержательную сторону танца, подчёркивая контрастность образной сферы сочинения. В его игре драматические, а, подчас, и трагические образы перемежаются с тёплыми, лирически светлыми темами, воплощая сложную картину современного мира.

Наконец, самым крупным сочинением Хуан Ан-Луна, посвящённым Хсу Пей-Фингу, стал Концерт № 2 до-минор *op. 57* для фортепиано с оркестром. Его премьера состоялась 12 июня 1999 г. в зале Шанхай-

ского Мюзик-Холла. Шанхайским симфоническим оркестром дирижировал сам Хуан Ан-Лун, партию фортепиано исполнял Хсу Фей-Пинг. Посчитав произведение чрезмерно длинным (около пятидесяти минут), звукозаписывающая компания попросила Хуан Ан-Луна сократить его. «Это был трудный процесс, – вспоминал композитор, – решить, что убрать, а что оставить» [8, с. 20]. Он советовался с Хсу Фей-Пингом, который просил композитора не делать слишком больших сокращений в нотном тексте. Автору, в конечном счёте, удалось удовлетворить и компанию грамзаписи, и того, кому посвящён концерт.

Концерт во второй редакции Хсу Фей-Пинг исполнил с Российским филармоническим оркестром под управлением Константина Крымца [3]. Произведение длится немногим более сорока семи минут. Автору хоть и не удалось радикально уменьшить своё произведение, всё же удалось существенно его сократить, сделав партитуру на девять страниц короче. К сожалению, записи первоначальной версии концерта не сохранилось вследствие отказа звукозаписывающей компании её делать, однако первоначальный нотный текст существует, и его можно сравнить с заключительной версией. Существенным сокращениям, по словам композитора, подверглись первая и третья части. В них «некоторые эпизоды были сокращены или полностью исключены из окончательного варианта» [8, с. 21].

Концерт представляет огромный интерес с точки зрения как исполнительской интерпретации, так и взаимосвязи китайской и западной музыки, их синтеза в современном музыкальном искусстве. Инструментовка Концерта соответствует западной: помимо солирующего фортепиано, оркестр включает 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторны, 4 трубы, 2 тромбона, первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы, литавры. В качестве ладовой основы Концерта выступает мажорно-минорная система, расширенная за счёт западных композиционных приёмов XX века. Концерт, согласно западной традиции, включает три части: первая и третья части написаны в форме сонатного *allegro*, вторая – в простой трёхчастной форме. Тем не менее, главные темы Концерта являются уникально китайскими, сохраняя своё пентатонное звучание и национальный колорит, играющие важную роль в образном наполнении всей композиции.

Хуан Ан-Лун говорит, что, когда он сочиняет музыку, то постоянно задаётся вопросами: «Почему мир идёт таким путем? Почему в мире

так много печали и хаоса?» [там же]. Но, несмотря на всё горе, которое имеет место на Земле, всё ещё есть надежда. Именно эту надежду перед лицом мира, наполненного горем, композитор хочет выразить своей музыкой.

Хсу Фей-Пинг гениально воплотил в своём исполнении одну из главных идей Концерта – тему столкновения человека с враждебными ему силами действительности. В основе исполнительской драматургии Концерта – конфликт между зловещим, агрессивным и лирически трепетным человеческим началом, представленный пианистом посредством звуковой реализации разнообразных типов мелодики, ритмики, фактуры, богатейшей тембровой палитры.

Хсу Фей-Пинг много лет просил своего друга сочинить пьесу о своём родном острове Гуланьюй. Этот крошечный участок земли, расположенный в море Наньхай, рядом с городом Сямынь провинции Фуцзянь Китая, хорошо известен как «Остров фортепиано»¹. После трагической гибели пианиста Хуан Ан-Лун решил почтить память близко-

¹ После поражения Китая в первой Опиумной войне и подписания Нанкинского договора в 1842 г. на острове поселились первые иностранные негоданты, затем здесь разместились иностранные консульства со всей инфраструктурой. В результате Гуланьюй был застроен в западном стиле, с преобладанием зданий викторианской архитектуры. Историческое прошлое острова сознательно сохраняется, поэтому здесь – неспешный ритм XIX века и соответствующий антураж. Гуланьюй называют «островом фортепиано» неспроста – западные переселенцы взяли с собой всё для жизни в далёкой стране, в том числе любимые музыкальные инструменты. Также они стали открывать музыкальные школы и учить местных жителей музыке. Многие известные китайские пианисты учились именно здесь, а наследие тех времён, по разным данным, составляет от 200 до 600 фортепиано, оставшихся на острове, около тридцати из которых выставлены в музее фортепиано, единственном в Китае. Там можно увидеть фортепиано самого разного вида – угловые, вертикальные, миниатюрные и т. п. Прославили остров выдающиеся китайские пианисты Ин Чензон (лауреат 2 премии конкурса пианистов им. П. И. Чайковского) и Хсу Фей-Пинг (1 место на конкурсе пианистов им. А. Рубинштейна), Чэнь Цзухуан, музыкальный руководитель Национального оркестра Китая и другие. В музыкальной жизни Китая остров обрёл статус символа. Здесь проходят не только Национальные конкурсы молодых пианистов, но и многие другие музыкальные мероприятия национального масштаба, формирующие ежегодный богатый график культурной жизни острова: Международный хоровой фестиваль, Конкурс виолончели, Национальный музыкальный фестиваль «Золотой колокол» и т. п. [7].

го друга. Поэма для фортепиано с оркестром «Гуланью» соч. 66 стала победительницей III Национального молодежного конкурса пианистов Китая в номинации «Композиция», где комиссия единодушно присудила ей первое место. Мировая премьера произведения состоялась 8 августа 2006 г. на гала-концерте в Сямынь, рядом с островом Гуланью. (Исполнители: лауреат I премии конкурса Шэнь Лу с филармоническим оркестром Сямыня, дирижер – Чжэн Сяоин).

Симфоническая поэма для фортепиано соло и оркестра состоит из короткого вступления, темы, 14 вариаций и блестящего финала. В пианистическом плане «Гуланью» намного превосходит предыдущие фортепианные сочинения композитора, требуя от исполнителя чрезвычайно высокого уровня мастерства. Во-первых, это произведение довольно масштабное и сложное по фактуре, что обязывает пианиста запоминать большой объём нотного материала. Во-вторых, технические трудности требуют абсолютной концентрации и огромной энергии во время исполнения от начала до конца. Как во многих виртуозных фортепианных произведениях, для достижения эффектности неизбежно используются определённые приемы. Например, в партии фортепиано находим тремоло (одноручное или двуручное), скачки и пассажи. Также можно увидеть в партии солиста нотную запись на трёх нотных станках, требующую частого перекрещивания рук.

Поэма для фортепиано с оркестром такого масштаба – большая редкость для всей китайской фортепианной музыки. Музыкальность, которая требуется для исполнения этого произведения – серьёзный вызов для пианиста. Долгий творческий путь, пройденный композитором, позволил ему превзойти все свои предыдущие фортепианные сочинения и создать великолепное произведение, в котором он соединил дух своей родной культуры и западные музыкальные приёмы. Тема вариаций построена на развёртывании кантиленной мелодии как единой линии мелодического развития. Первым проходит оркестровое изложение, в его основе заложено ядро полифонического развития тематизма. Второй элемент – танцевального характера – излагается солистом.

Выводы. Творческое общение двух выдающихся китайских музыкантов – пианиста Хсу Фей-Пинга и композитора Хуан Ан-Луна – было очень плодотворным. Этому способствовало полное взаимопонимание между ними: музыканты были ровесниками, оба в юности проявили незаурядный интерес к обучению национальному и запад-

ному музыкальному искусству. Трагическим водоразделом в их жизни стала Культурная революция; однако всё пережитое позволило им ещё глубже внедриться в фольклорную среду и ощутить на себе всю боль и страдание китайского народа в то время. Оба музыканта покинули Китай в 1970 годах, получив образование и добившись успеха в развитых западных странах: Хсу Фей-Пинг – в США, Хуан Ан-Лун – в Канаде. Совершенно естественно, что общение столь ярких индивидуальностей, прошедших трудный путь становления, способствовало взаимному творческому обогащению.

Хсу Фей-Пинг был для Хуан Ан-Луна своеобразным «маяком» в области фортепианной музыки. Большинство фортепианных сочинений композитора были ориентированы на феноменальный пианизм его друга. Будучи выдающимся исполнителем западноевропейского классического и романтического репертуара, Хсу Фей-Пинг остался в памяти музыкантов, прежде всего, как вдохновитель и лучший интерпретатор фортепианных произведений Хуан Ан-Луна. Образ этого замечательного пианиста запечатлен в Танцевальной поэме № 3 *op.* 40, Концерте № 2 до-минор *op.* 57, Поэме для фортепиано с оркестром «Гуланью» *op.* 66. Максимальная поляризация образов и выразительных средств, запечатлённая в исполнении Хсу Фей-Пингом произведений Хуан Ан-Луна, является лучшим подтверждением взаимообогащения художественных миров музыкантов, творческие пути и убеждения которых складывались сходным образом, что позволяло им понимать друг друга с полуслова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юй Чао. Фортепианный концерт № 2 Хуана Ан-Луна в аспекте исполнительской интерпретации. *Четверті магістерські читання* : матеріали науково-творчої конференції. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. С. 234–239.
2. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes]. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. 196 p.
3. Huang An-Lun. Everlasting Piano Works by Hsu Fei-Ping. Hsu Fei-ping, piano with the Russian Philharmonic Orchestra, Konstantin D. Krimets, conductor. [Huang An-Lun: Piano Concerto No. 2 in C minor, *Op.* 57; Poem For Dance No. 3 *Op.* 40]. ROI Productions, CD-0064, 2002.
4. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers [Notes];

- Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2011. 350 p.
5. Fei-Ping Hsu. A journey from China's cultural revolution to America's concert halls. URL : <https://www.theguardian.com/news/2001/dec/18/guardianobituaries3> (дата обращения 05.10.2017).
 6. Fei-Ping Hsu, 51, New York Concert Pianist. By The Associated Press Dec. 2001 (8). URL : <https://www.nytimes.com/2001/12/08/arts/fei-ping-hsu-51-new-york-concert-pianist.html> (дата обращения 12.10.2017).
 7. Fei-Ping Hsu. Saturday 12 January 2002. URL : <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/fei-ping-hsu-9163374.html> (дата обращения 21.12.2016).
 8. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, *Op. 57* : D.M.A. diss. Univ. of North Texas, USA. 2006. 39 p.
 9. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b. : Ph.D. diss. Univ. of North Texas. Denton, 1997. 109 p.
 10. 奕莹；通过钢琴音乐创作和表演的例子学习黄安伦：大师的作品。音乐学。长春：东北师范大学，2007. 57 页 [Йи Ин. Обучение на примере создания и исполнения фортепианной музыки Хуан Анлуна : магистерская работа. Музыкаведение. Чанчунь : Северо-Восточный педагогический университет. 2007. 57 с.]
 11. 李梦婷. 黄安伦钢琴音乐《舞诗第三号》研究[D]. 华中师范大学 2013. 61页. (Ли Ментинг. Исследование фортепианной Танцевальной поэмы № 3 Хуана Ан-Луна: магистерская работа. Музыкаведение. Центральный Китайский педагогический университет. 2013. 61 с.)
 12. 毛肄. 黄安伦钢琴作品《塞北小曲三十首》创作特征与教学价值研究. 年度浙江省教育厅高等学校访问学者专业发展项目, 2014. 页. 32–38. [Мао И. Исследование характеристик и педагогической ценности фортепианного цикла Хуан Ан-Луна на тексты «Тридцати Сайбэйских песен». *Сборник научных статей Высшего Управления образовательных программ и профессионального развития г. Чжэцзян*, 2014. С. 32–38].

13. 彭晨. 黄安伦 彭晨 ; 苏青 ; 南京艺术学院, 音乐学, 2014. 55页. [Пэн Чэнь. Исследование техники фуги на примере произведения «Фуги» op. 68 Хуан Ан-Луна : магистерская работа. Нанкинский институт музыкальных искусств, 2014. 55 с.]
14. 彭晨. 作曲技巧 黄安伦 在鋼琴舞蹈和音樂套裝 “兒子敦煌”. 南京艺术学院音乐学院作曲系 ; 音乐大观, 2013 (11). 页. 41–49. [Пэн Чэнь. Композиторская техника Хуан Анлуна в фортепианной танцевально-музыкальной сюите «Сон Дуньхуана». *Музыкальный журнал Нанкинского института музыкальных искусств*, 2013. № 11. С. 41–49].
15. 宋奕莹 ; 齐齐哈尔大学艺术学院 ; 2008.55页. [Сонг Иинь. Уникальный баланс современного и традиционного: изучение теории и техники фортепианной композиции Хуан Ан-Луна : магистерская работа. Институт искусств Цицикарского университета, 2008, 55 с.]
16. 崔世光 ; 音乐的旅程 —与黄安伦漫谈他的音乐生活和钢琴创作 崔世光 ; 钢琴艺术. 2000 (01) 页5–7. [Цуй Шигуан. Музыкальное путешествие. Интервью с Хуан Ан-Луном о его жизни и создании фортепианной музыки. *Фортепианное искусство*. 2000 (01). С. 5–7].

REFERENCES

1. Yuj Chao (2009). Fortepiannyj kontsert # 2 Huan An-Luna v aspekte ispolnitel'skoj interpretatsiyi [The Piano Concerto No. 2 by Huang An-Lun in the aspect of performance interpretation]. Chetverti magisters'ki chy'tannya : materialy naukovo-tvorchoyi konferentsiyi. [Fourth Magister's Readings : materials of the scientific-creative conference]. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 234–239 [in Russian].
2. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes] (2008). Shi Dai Wen Yi Publishing House. 196 p.
3. Huang An-Lun (2002). Everlasting Piano Works by Hsu Fei-Ping. Hsu Fei-ping, piano with the Russian Philharmonic Orchestra, Konstantin D. Krimets, conductor. [Huang An-Lun: Piano Concerto No. 2 in C minor, Op. 57; Poem For Dance No. 3 Op. 40]. ROI Productions, CD-0064.

4. Huang Anlun (2011). Series of Piano Works by Chinese Composers [Notes]; Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, Shi Dai Wen Yi Publishing House. 350 p.
5. Fei-Ping Hsu. A journey from China's cultural revolution to America's concert halls. Retrieved October 5, 2017, from <https://www.theguardian.com/news/2001/dec/18/guardianobituaries3>.
6. Fei-Ping Hsu, 51, New York Concert Pianist. By The Associated Press Dec. 2001 (8). Retrieved October 12, 2017, from <https://www.nytimes.com/2001/12/08/arts/fei-ping-hsu-51-new-york-concert-pianist.html>.
7. Fei-Ping Hsu. Saturday 12 January 2002. Retrieved December 12, 2016, from <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/fei-ping-hsu-9163374.html>.
8. Lok Ng (2006). Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, *Op. 57* : D.M.A. diss. Univ. of North Texas, USA. 39 p.
9. Pei Yushu (1997). An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-Lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b. : PhD diss. Univ. of North Texas. Denton. 109 p.
10. Sòng Yìyíng (2007). Tōngguò gāngqín yīnyuè chuàngzuò hé biǎoyǎn de lì zǐ xuéxí Huáng' Ānlún: Dàshī de zuòpǐn. Yīnyuè xué [Learning by the example of creation and performance of Huang Anlun's piano music: magister's work. Musicology]. Zhǎngchūn : Dōngběi shīfàn dàxué, yīnyuè xué [Changchun: Northeast Normal University, Musicology]. 57 p. [in Chinese].
11. Lǐ Mèngtíng (2013). Huáng' Ānlún gāngqín yīnyuè "Wǔ shī dì sān hào" yánjiū [D]. Li Mengting. Research on Huang Anlun's Piano Music "Dance Poetry No. 3". Huázhōng shīfàn dàxué [Central China Normal University]. 61 [in Chinese].
12. Máo Yì (2014). Huáng' Ānlún gāngqínzuò pǐn "Sāiběixiǎoqū sānshí shǒu" chuàngzuò tè zhēngyǔ jiàoxué jià zhí yánjiū [Research on the Creation Characteristics and Teaching Value of Huang Anlun's Piano Works "Thirty Songs of Saibei"]. Niándù zhè jiāngshèngjiàoyù tīnggāoděngxué xiàofāngwènxué zhě zhuānyè fā zhǎnxiàngmù

- [Professional Development Project of Visiting Scholars of Zhejiang Higher Education Institute]. 32–38 [in Chinese].
13. Péng Chén (2014). Huáng Ānlún “Fù gé sì shǒ” fù diàoji fā yánjiū [Research on the Polyphony Techniques of Huang Anlun’s Four Fugues]. Nánjīngyì shù xué yuàn, yīnlè xué [Nanjing University of the Arts, Musicology]. 55 p. [in Chinese].
 14. Péng Chén (2013). Zuòqǔ jìqiǎo huáng’ānlún zài gāngqín wǔdǎo hé yīnyuè tàozhuāng “Érzi Dūnhuáng”. [Composing technique of Huang Anlun in Piano Dance and Music Suite “Dunhuang’s dream”]. Nánjīng yìshù xuéyuàn yīnyuè xuéyuàn zuòqǔ xì; Yīnyuè dàguān [Department of Composition, School of Music, Nanjing University of the Arts; Music Grand View]. (11). 41–49 [in Chinese].
 15. Sòng Yiyíng (2008). Xiàndài yǔ chuántǒng de dùtè pínghéng: Gāngqín zuòpǐn lǐlùn yǔ jìqiǎo de yánjiū Huáng’ Ānlún ; Shuòshì dì zuòpǐn [Unique balance between modernity and tradition: study of the theory and skills of piano works of Huang Anlun : magister’s work]. Qí qí hā ěrdà xué yì shù xué yuà [School of Art, Qiqihar University]. 55 [in Chinese].
 16. Tsuī Shìguāng (2000). Yīnyuè de lǚchéng – yǔ Huáng’ Ānlún màntán tā de yīnyuè shēnghuó hé gāngqín chuàngzuò Cuī Shìguāng [The journey of music – interview with Huang An-Lun about his musical life and creation of piano music; talked Tsui Shiguang]. Gāngqín yìshù [Piano Art]. (01). 5–7 [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 05.07.2018 р.

УДК: 780.616.432.071.1(510), DOI 10.34064/khnum1-5005

ORCID ID: 0000-0002-2077-7867

Хань Сюебин

Харьковский национальный университет искусств имени

И. П. Котляревского

ВКЛАД САН ТОНГА В РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ ГАРМОНИИ

АННОТАЦИЯ

Хань Сюебин. Вклад Сан Тонга в развитие национальной теории гармонии.

Статья посвящена изучению научных трудов выдающегося китайского композитора и теоретика Сан Тонга, который вошёл в историю китайской музыки XX века как основоположник современной национальной теории гармонии. Более чем за пятьдесят лет академических исследований Сан Тонг внёс неоценимый вклад в развитие теории гармонии Китая. Он заложил прочную основу для будущего развития национальной школы теории гармонии, выведя на высокий профессиональный уровень молодое поколение китайских композиторов. Произведения Сан Тонга звучат за рубежом, они исполняются на концертной эстраде, занимают достойное место в учебном процессе, изучаются студентами консерваторий разных стран. Освоение теоретических трудов композитора крайне необходимо исполнителям его музыки, а также педагогам, которые проходят в классе со студентами данный музыкальный репертуар. Представленная в статье информация поможет постичь художественную ценность музыкального наследия Сан Тонга, а также позволит привлечь к его произведениям более широкий круг профессиональных музыкантов и слушательской аудитории.

Ключевые слова: Сан Тонг, теория гармонии в Китае, пентатоника, аккорд, полифония, китайское музыкальное искусство XX века.

АНОТАЦІЯ

Хань Сюебін. Внесок Сан Тонга в розвиток національної теорії гармонії.

Статтю присвячено вивченню наукових праць видатного китайського композитора і теоретика Сан Тонга, який увійшов в історію китайської музики XX століття як засновник сучасної національної теорії гармонії. Більш ніж за п'ятдесят років академічних досліджень гармонії Сан Тонг вніс неціненний внесок в розвиток теорії гармонії в Китаї. Він заклав міцну основу для майбутнього розвитку національної школи теорії гармонії, вивів на високий професійний рівень молоде покоління китайських композиторів. Твори Сан Тонга звучать за кордоном, вони виконуються на концертній естраді, займають гідне місце в навчальному процесі, вивчаються студентами консерваторій різних країн. Освоєння теоретичних праць

композитора вкрай необхідно виконавцям його музики, а також педагогам, які проходять в класі зі студентами даний музичний репертуар. Представлена у статті інформація допоможе досягнути художню цінність музичної спадщини Сан Тонга, а також дозволить залучити до його творів більш широке коло професійних музикантів і слухачької аудиторії.

Ключові слова: Сан Тонг, теорія гармонії в Китаї, пентатоніка, акорд, поліфонія, китайське музичне мистецтво ХХ століття.

ABSTRACT

Han Siuebin. Sang Tong's contribution to the development of the national theory of harmony.

Background. The article is devoted to the study of the scientific works of Sang Tong in the field of the national theory of harmony. His studies has a leading role in the development theoretical thought in the area of Chinese musicology and composition. Sang Tong's contribution to national music education is determined by clarity of presentation of his teaching materials supported by numerous examples that is motivation for students to comprehend the science of composition.

Being an outstanding composer, Sang Tong talentedly integrated the dissonant and pentatonic writing, emphasizing in his writings the national specifics due to atonal organization of music. The works of Sang Tong sounds abroad, they are performed on a concert stage, occupies a worthy place in the educational process of students of conservatories from different countries. In this connection, seems to be relevant **the purpose of this article** is to identify the main provisions of the theoretical works of the outstanding Chinese composer in the field of the national science of harmony and their role in the development of Chinese musical art in the second half of the 20th century. The mastering of this information is extremely necessary for the performers of San Tong music, as well as for teachers who are studying this musical repertoire in a class with students. Finally, the information presented will provide an opportunity to comprehend the artistic value of the musical heritage of Sang Tong, as well as allow attract more wide circles of professional musicians and audiences to his works.

The results of the study. The first theoretical work of Sang Tong was the article "Theory of chord application and their subordination" (1957), where the musician analyzes the views of various authors on the problem of harmonization in composer's work, systematizes them, giving a personal assessment. He gives many examples of the use of one or another composition tool. The composer considers methods of textural complexity in the study "Parallels to historical evolution and its application in Chinese and foreign musical works combined with pentatonic melody" (1963). In searching for his own composer's writing, Sang Tong wanted to find the perfect textural balance: on the one hand, not reaching the difficult to perceive linear polyphony, on the other – not simplifying the texture into primitive forms of contrasting polyphony (as a variation of heterophony).

The research experience of the 1960s and the 70s Sang Tong summarized in the monograph "Discussion on the horizontal and acoustic structure of pentatonic" (1980), which became a quality-teaching tool in the field of secondary music education. Uni-

versity vocalists also study at lectures on harmony, which helps them to expand the horizons of knowledge about national music. In 1982, Sang Tong published the first comprehensive study of contemporary music in China entitled “Introduction to harmonic processing techniques” in the journal Musical Art. Since 1994, Sang Tong planned to write a fundamental work that sums up his research – the ontology of Chinese music, but from year to year, because of illness, postponed it. Finally, in 2004, the Shanghai Music Publishing House published a series of Sang Tong articles in the form of a monograph “The Historical Evolution of Semitones”. This work is a fundamental study of the history of the development of harmony in China, which provides answers to the questions of the evolution of Chinese semantics and, related to it, the theory of the acoustics of Chinese instruments.

Thinking about the quality of secondary music education, Sang Tong decided to prepare a textbook for an initial five-year program of study. In 2001, he published the Harmony Course, submitting it to the state commission for consideration as a school textbook. The Sang Tong’s Course of Harmony has become a basic national textbook in China. To date, the level of this theoretical work is considered unsurpassed and attributed to masterpieces in the field of music education. It is distinguished by a solid theoretical foundation that allows the students to find any answers to questions concerning the principles of voice-leading, transport, rules of resolution of various intervals.

Conclusions. The composer and theorist Sang Tong entered the history of Chinese music of the twentieth century as the founder in the field of the modern national theory of harmony. For more than fifty years of academic research, Sang Tong has made an outstanding contribution to the development of theory of harmony in China, was creating a number of musicological studies of harmony that demonstrate the highest theoretical level. He laid a solid foundation for the future development of the national school of harmony theory, bringing the younger generation of Chinese composers to a high professional level.

Key words: Sang Tong, theory of harmony in China, pentatonic, chord, polyphony, Chinese musical art of the twentieth century.

Постановка проблемы. Прошло менее ста лет со времени, когда впервые в истории Китая западная музыка и музыкально-теоретические научные труды попали в нашу страну. В начале XX века перед китайскими музыкантами была поставлена сложная историческая задача – «встроиться» в контекст современного мирового музыкального искусства, из которого волею обстоятельств был исключен Китай. Отечественным музыкантам нужно было добиться признания национальной музыкальной культуры не только в самом Китае, но и за рубежом. Но для этого уровень развития китайского музыкального искусства должен был соответствовать мировому, в частности, западному. Это казалось практически невозможным, поскольку нужно было развиваться

очень быстро. Однако благодаря совместным усилиям композиторов, музыковедов и исполнителей китайские музыканты добились больших достижений в области композиции, теоретических исследований, исполнительства и педагогики.

За последние двадцать лет в области национального музыковедения было опубликовано особенно много теоретических статей и монографий. Однако среди базовых работ по теории музыки ведущее место по-прежнему занимают труды музыканта-первопроходца – композитора, теоретика и педагога Сан Тонга (1923–2011), приносящие огромную пользу в образовательном процессе тысячам студентов. Доступность изложения, подкреплённая использованием многочисленных нотных примеров, мотивирует учащихся постигать науку композиции. Осваивая сложности современной гармонии по учебникам и статьям Сан Тонга и постигая благодаря им безграничные возможности гармонии как музыкально-художественного комплекса, молодые китайские музыканты обретают способность самостоятельно создавать оригинальные музыкальные произведения.

Будучи выдающимся композитором, Сан Тонг талантливо интегрировал диссонансное и пентатонное письмо, подчёркивая в своих сочинениях национальный колорит китайской музыки при атональной организации сочинений. Пианистическая специфика его фортепианных произведений определяется их новаторским звучанием, разнообразием использования различных фактурных приёмов, контрастов тембра, темпа и динамики, что является следствием применения современных западных техник письма, которые развивают, изменяют и усложняют национальный музыкальный материал.

Анализ последних публикаций по теме исследования. Значение теоретических трудов Сан Тонга в области гармонии трудно переоценить. Однако они изданы в Китае и попадают в поле зрения исключительно китайских музыковедов. Так, в последнее время появились исследования, изучающие вклад выдающегося композитора и теоретика в разработку проблем современной гармонии. Среди них – кандидатская диссертация Вэй Юаньли «Теория гармонии Сан Тонга» (2007) [1], статьи Чен Лин [12; 13] и др. Поскольку эти работы написаны на китайском языке, они малодоступны музыкантам других стран.

Тем не менее, музыка Сан Тонга звучит за рубежом, она исполняется на концертной эстраде и занимает достойное место в учебном

процессе в консерваториях разных стран. В связи с этим представляется актуальной **цель настоящей статьи** – *рассмотрение основных положений теоретических трудов выдающегося китайского композитора в области национальной науки о гармонии и их роли в развитии китайского музыкального искусства второй половины XX века*. Освоение представленной информации крайне необходимо исполнителям произведений Сан Тонга, а также педагогам, которые проходят в классе со студентами данный музыкальный репертуар. Наконец, анализируемая информация поможет постичь художественную ценность музыкального наследия Сан Тонга, а также позволит привлечь к его произведениям внимание профессиональных музыкантов и слушательской аудитории.

Изложение основного материала. Первым теоретическим трудом Сан Тонга стала статья «Теория применения аккордов и аккордовых соподчинений» [10], опубликованная в Китае в 1957 году. В этой работе музыкант анализирует взгляды различных авторов на проблему гармонизации в композиторском творчестве, систематизирует их, давая им личную оценку, и приводит множество примеров применения того или иного композиционного средства. С этой точки зрения данный труд интересен как практический материал для обучения, построенный на примерах. Это – первая всесторонняя теоретическая разработка по гармонии о применении и взаимосвязях подчинённых аккордов, которая также является педагогическим материалом для использования в лекционном курсе.

Следующим исследованием Сан Тонга стала работа «Параллели в исторической эволюции китайских и зарубежных музыкальных сочинений в их применении к пентатонной мелодике» [9], написанная в 1962–1963 годах. Композитор понимал, что фактурные ограничения, налагаемые рамками мелодико-фактурных вариантов, предусматриваемых гетерофонным изложением, не позволит ему выйти на уровень сложности, к которому его подталкивали амбиции первопроходца.

В поиске собственного композиторского почерка Сан Тонг хотел найти идеальный фактурный баланс, с одной стороны, не доходя до сложной для восприятия линейной полифонии, с другой – не упрощая фактуру до примитивных форм контрастной полифонии (как разновидности гетерофонии). Всесторонне изучая теорию гармонии, Сан Тонг непрерывно эволюционировал как композитор, поддаваясь влиянию

корифеев западноевропейской музыки XX века. Значительное воздействие оказала на него советская полифоническая музыка – Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович. Сан Тонг также интересовался творчеством композиторов нововенской школы, прежде всего, додекафонией А. Шёнберга. Ему нравилась шёнберговская идея додекафонных рядов, позволявшая, с одной стороны, сохранять признаки полифонического стиля, использовать серии в прямом и ракоходном движении с обращениями, а с другой, при этом, выходить за рамки классической тональности. Это были первые в истории китайской музыки попытки интеграции одноголосной пентатонной музыки с полифонической и гармонической системой западного музыкального искусства. Экспериментируя с фактурным усложнением пентатонной мелодики, Сан Тонг доводит развитие полифонических голосов вплоть до диссонантных сочетаний, переходя в полифонию пластов. Но во времена «Культурной революции» публиковать подобные работы было невозможно, поскольку их авторы могли быть подвержены политическим гонениям за «прозападные» настроения.

Начиная с 1963 г. Сан Тонг постепенно углубляет свои знания в области теории музыки и композиции. В течение двух лет, 1976–1977, он проработал большое количество информации, проведя собственные обширные стилистические и семантические исследования китайской музыки. Впоследствии эти знания составили теоретическую базу его монографии «Гармонический анализ пентатонной фактурной вертикали» [3], опубликованной издательством «Народная музыка» в 1980 г. Фактически, современные студенты осваивают по ней гармоническую композицию, поскольку она, по сути, является учебником для старших классов. По ней же учатся и вокалисты вузов на лекциях по гармонии, что помогает им расширить горизонты своих познаний в области национальной музыки.

В 1982 г. Сан Тонг опубликовал в журнале «Музыкальное искусство» первое в Китае всестороннее исследование современной музыки – «Введение в методы гармонической обработки» [6]. Некоторое время болезнь не позволяла композитору заниматься теоретическими изысканиями и написанием научных работ. Однако в 1991 г., по сведениям Вэй Юаньли [1], теоретик и музыковед Винсент Куан Чунг вновь оживил интерес к исследованиям Сан Тонга, опубликовав работу, излагавшую его идеи и взгляды («Гармония Сан Тонга»).

В 1994 г. Сан Тонг задумал написать фундаментальный труд по онтологии китайской музыки, подводящий итог его исследований, но из года в год, из-за болезни, переносил воплощение своего замысла. После долгого перерыва, в 2004 г., Шанхайское издательство музыки издало серию статей Сан Тонга в виде монографии «Историческая эволюция полутонов» [4]. Этот труд является фундаментальным исследованием истории развития гармонии в Китае. Он также даёт ответы на вопросы эволюции семантики китайской музыки и связанной с ней теории акустики китайских инструментов.

Ключ к пониманию теории гармонии Сан Тонг видел в правильном подходе к преподаванию предмета. Его исследования по обучению гармонии основаны на многолетней педагогической практике, а их результатом явилась выкристаллизованная авторская методика преподавания гармонии. Уже с 1961 г. Сан Тонг начал готовить полные систематические учебники, нацеленные на подробное разъяснение материала студентам. В те дни, когда он болел дома, он мог сосредоточиться на размышлении, подведении итогов, письменном изложении обдуманного. Он всегда заботился об учениках, его целью было максимально доходчиво объяснить им те вещи, к пониманию которых он пришёл. Лежа в постели, он много читал и писал. Письма, в которых он обменивался своими мыслями о теории гармонии с Ченом Гангом, охватывающие достаточно разнообразные темы, основанные на собранных оригинальных учебных материалах, впоследствии были опубликованы в цикле статей в журнале «Народная музыка» в 1981 г. [2].

Нередко учебно-методические пособия создаются путём подбора и комбинации кем-то разработанных материалов, поскольку основное их предназначение заключается не в научных открытиях, а в доходчивом объяснении предмета студентам. Сан Тонг же решил написать всё абсолютно самостоятельно, «с чистого листа». Раздумывая о дидактическом материале, он остановился на национальной музыке, хотя, безусловно, большинство учебников ссылалось на примеры из западной музыки. Руководствуясь приоритетом национальной идеи, он расширил сферу применения теоретических знаний о гармонии на практику композиции, стремясь к созданию национального стиля на основе китайского материала.

Размышляя о качестве среднего музыкального образования, Сан Тонг решил подготовить учебник для начинающих, рассчитанный на пятилетнюю программу обучения. В 2001 г. он издал «Курс гармо-

нии» [5], представив его на рассмотрение государственной комиссии в качестве школьного учебника. Он состоит из двух частей, первая из которых называется «Традиционная гармония». В ней представлены базовые знания по «традиционным» аккордовым построениям, а её основная цель – облегчение обучения.

Вторая часть учебника полностью посвящена курсу «Современная гармония». Сан Тонг в предисловии написал: «Есть ещё одна важная особенность современной гармонии, которая принимает совершенно новые формы. Ключевым моментом в ней является макросогласование всей структуры произведения. У этой техники широкие возможности. Она всецело захватила меня, и я хочу помочь вам овладеть этой современной формой гармонии, после того, как вы овладеете её традиционной формой» [5, с. 260].

До Сан Тонга об этом аспекте современной гармонии никто не писал. Лекционный курс композитора объединил теории европейской мажоро-минорной традиционной гармонии, современной гармонии XX века и китайской пентатонной гармонии. В результате была создана первая всеобъемлющая систематизированная теория гармонии в Китае – знаменательный учебный материал, достаточный для репрезентации её сегодняшнего состояния. В 2006 г. Сан Тонг отредактировал и дополнил свой учебник, включив в него 250 новых примеров из репертуара старшего поколения китайских музыкантов и снабдив их подробными объяснениями.

«Курс гармонии» Сан Тонга стал в Китае базовым национальным учебником. По сегодняшний день уровень этого теоретического труда считают непревзойденным и относят его к шедеврам в сфере музыкального образования. Его отличает прочный теоретический фундамент. Это позволяет учащемуся или студенту найти ответы на любые вопросы, касающиеся принципов голосоведения, транспорта, правил разрешений различных интервалов. Наряду с простыми интервалами, несколько разделов он посвящает составным интервалам: нонам, децимам, ундецимам, дуодецимам и т. д. Сан Тонг затрагивает вопрос логических соотношений музыкальных интервалов и их отличия от «математических» интервалов в контексте традиционной китайской музыкальной нотации, а также о связанных с этим проблемах аутентичности при интерпретации народной и старинной музыки. Рассмотрены способы модуляции в отдалённые тональности приёмами энгармонизма.

Особая ценность работы Сан Тонга заключается в том, что с самого начала обучения закладывается прочная основа для начинающих, поскольку содержание учебника излагается с большой полнотой и дополнено ясными, интуитивно понятными иллюстрациями. Так, например, в подразделе «О путях и методах передачи далёких соотношений», посвящённом сохранению мелодической линии в сложной фактуре, образованной на основе септаккордов, автор приводит фрагмент пьесы «Си Ши», в которой ясно сохранена линия мелодии.

Пытаясь сделать учебный материал более понятным, Сан Тонг идёт по пути «радикальной рационализации», имея в виду то, что функциональной основой аккордовых конструкций всех уровней является тоническое трезвучие, которое определяет гармонию и смысл любых аккордовых построений. Кроме того, мажоро-минорная функциональность сохраняется в последовательных, горизонтальных, интервалах, обеспечивая чёткую и ясную мелодическую основу.

Учебник Сан Тонга по содержанию и подробности обсуждения новых для китайской музыки терминов и понятий на момент написания не имел равных, а изложение материала в нём казалось исчерпывающим. До его создания на учение о гармонии в Китае в значительной степени повлияли два учебника, написанные зарубежными авторами: «Элементарная теория музыки» советского теоретика И. Способина и «Музыкальная гармония» американского композитора Р. Патерсона. Параллельное существование этих двух переводных учебников отражает тот факт, что именно теоретические школы бывшего СССР и США оказали решающее влияние на создание национальной теоретической науки о гармонии в Китае и её преподавание.

По сравнению с упомянутыми изданиями «Учебник гармонии» Сан Тонга обладал существенным преимуществом для китайских музыковедов и практиков-исполнителей – он не только объяснял важные теоретические принципы, но и показывал, как использовать на практике полученные знания. Кроме того, Сан Тонг даёт рекомендации по гармонизации китайской пентатоники, что до него было практически не исследованным вопросом.

Заслуга Сан Тонга также состоит в том, что он расширил палитру техник композиции. Автор посвятил немало времени глубоким исследованиям в сфере инновационного письма, избрав материалом для них не только зарубежную, в частности, полифоническую, но и китайскую

национальную музыку, которая, в традиционном варианте, как известно, гомофонна.

Решающее влияние оказал на Сан Тонга выдающийся мастер контрапункта П. Хиндемит, что проявилось в принятии китайским композитором полифонической техники своего наставника во всех основных проявлениях (проведение тем в увеличении, уменьшении, обращении, ракоходе и т. п.). Однако Сан Тонг продвинулся дальше своего учителя, решив обогатить аккордовые комплексы обертонами. Учебное пособие Сан Тонга вобрало в себя и развило теорию П. Хиндемита, в нём Сан Тонг обосновал своё видение баланса интервальных соотношений, интеграцию с народными ладами, пентатоникой и некоторыми элементами серийной техники. В главах 23–26 Сан Тонг систематизировал теорию формообразования, переосмыслив технологию создания полифонической фактуры. Опираясь на концепцию мышления живописцев, выраженную в категориях «пространство – время», он разделил функциональность контрапункта на «тональную» и «интервальную», что в терминах современного западного музыковедения аналогично горизонтальной и вертикальной составляющим. Учёный пришел к убеждению об их равнозначности как композиционного средства. Целесообразность использования обоих подходов определяется лишь решением разных задач композиции.

Ещё одна особенность учебника – обсуждение совместимости тональной и атональной музыки. Атональная музыка в XX веке открыла новое пространство для художественного творчества. В качестве примера Сан Тонг приводит скрипичные дуэты Б. Бартока. При этом он подчёркивает, что если бы подобные произведения были написаны в строгом соответствии с традиционной гармонией, автор вряд ли бы добился ожидаемого эффекта.

Целью всякого теоретического исследования является его практическое применение. В этом отношении учебник Сан Тонга можно рассматривать как справочник, в котором можно всегда найти примеры композиционных методов обработки музыкального материала. По мнению Сан Тонга, уплотнение фактуры полифоническими методами не должно быть единственным средством в арсенале современного композитора. Сочетание с другими методами позволяет относительно простыми способами приблизиться к народному звучанию. Поэтому обучаемый должен в равной мере владеть различными методами

обогащения фактуры: подголосочным, гомофонно-гармоническим, гетерофонией. В качестве примера более сложного письма он также приводит полимелодичность.

Для наглядности весь нотный материал, который касается многоголосия, Сан Тонг сопровождает цитированием примеров из произведений западных композиторов разных исторических периодов, а всё, что связано с модальной гармонией и пентатоникой – примерами из национальной музыки. Модальные методы композиции автор связывает с китайскими народными песнями, на основе которых были созданы многочисленные фортепианные пьесы китайских композиторов. Таким образом, Сан Тонг делает попытку определить историческое и культурное значение национальной гармонии с точки зрения эволюции мирового музыкального искусства.

Пласт современной музыки в учебнике представляют примеры из произведений К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, А. Скрябина, Б. Бартока, А. Шёнберга, О. Мессиаана, П. Хиндемита и ряда других композиторов. Из музыки китайских композиторов Сан Тонг представляет сочинения Тан Сяолина, Ма Сыцуна, Дин Шаньдэ, Чжу Цзяньэра, Ло Чжунмина, Чэнь Минчи, Ши Фу, Ван Лисаня, Ван Цзяньчжуна, Сюй Чжэньмина, Тан Дуна, Сюй Шуя, а также свои собственные.

Оценивая творчество Сан Тонга как выдающегося теоретика и композитора, профессор Цянь Ипинь писал: «Создавая фортепианные произведения, профессор Сан Тонг руководствовался высокой целью выразить истинный дух и содержание китайской музыки. Благодаря его уникальному творческому подходу эти намерения были достигнуты. Но, кроме того, его научные исследования стали практическим руководством, которое проложило путь для последующих поколений создателей национальной тональной музыки. Это была плодотворная попытка накопить ценный опыт создания фортепианной музыки в Китае [11, с. 11].

Выводы. Китайские композиторы XX века, как старшего поколения, так и их молодые последователи, всегда создавали свои произведения, основываясь на специфике национальной музыкальной культуры. Тем не менее, они изучали принципы современной западной гармонии, полифонии, композиторского письма, испытывая влияние европейских и американских композиторов. На протяжении XX века благодаря усилиям нескольких поколений музыкантов в Китае сформиро-

валось современное национальное музыкальное искусство в том виде, в каком мы его знаем.

Композитор и теоретик Сан Тонг вошел в историю китайской музыки XX века как основоположник в области современной национальной теоретической науки о гармонии. Более чем за пятьдесят лет академической работы Сан Тонг создал целый ряд музыковедческих исследований, демонстрирующих высочайший теоретический уровень, внося тем самым выдающийся вклад в развитие учения о гармонии в Китае. Он заложил прочную основу для будущего развития национальной теоретической школы гармонии, выведя на высокий профессиональный уровень молодое поколение китайских композиторов.

Изучение национальной инструментальной музыки, возможностей пентатонного лада, современной гармонии XX века стали краеугольными камнями китайской музыковедческой науки. Профессор Сан Тонг выполнил историческую миссию адаптации китайской музыки в мировом музыкальном пространстве, снабдив соответствующим учебником поколения студентов музыкальных учебных заведений.

Будучи композитором и преподавателем, Сан Тонг приложил много усилий для накопления ценного академического наследия и стал авторитетным экспертом по теории гармонии и исполнительства в Китае. Всесторонние философско-эстетические исследования и размышления Сан Тонга восполнили пробелы в различных аспектах преподавания теории композиции в Китае. Они разрушили некоторые стереотипы, которые мешали развитию национальной науки о гармонии, открыли широкие возможности для использования пентатоники в композиторском творчестве, внесли большой вклад в концепцию изучения музыкальных стилей.

Новаторство теории Сан Тонга заключается в том, что он упорядочил, классифицировал и структурировал различные виды аккордов, создав уникальную, удобную в применении, гармоническую систему, с одной стороны, опирающуюся на национальную пентатонную основу, с другой – на западную классическую гармонию с элементами серийной техники. Исследования по теории гармонии Сан Тонга базируются на двух принципах: одним из них является изучение *теории* и онтологии гармонии; вторым – изучение теории *преподавания* гармонии. В его исследованиях эти два ключевых направления часто пересекаются и дополняют друг друга: в своих учебных трактатах по гармонии он

рассуждает о том, что в процессе обучения зачастую приходят идеи, претендующие на роль результата теоретических исследований, обладающего новизной. И, наоборот, глубокое погружение в теорию приносит ясность изложения материала в системе обучения.

Любимая форма изложения своей точки зрения для Сан Тонга – монография, развивающая частные аспекты композиционных проблем. Однако каждый его объёмный труд начинается с публикации серии статей в научных журналах, в которых автор постепенно накапливает разработки частных вопросов, впоследствии приводящие к формированию целостной теоретически обоснованной системы взглядов. Сан Тонг учился всю свою жизнь, посвятив её развитию национальной теоретической науки о гармонии в Китае, неся своим ученикам свет знаний и тёплую заботу о них. Это – образец для подражания нашим молодым учёным-теоретикам и композиторам, достойным продолжателям идей выдающегося китайского музыканта.

Перспектива предложенного исследования видится в изучении особенностей гармонического языка фортепианных произведений Сан Тонга.

ЛИТЕРАТУРА

1. 魏元. 麗三通和魏遠立和諧理論：中國中央大學學報，北京，2007年127頁。[Вэй Юаньли. Теория гармонии Сан Тонга : диссертация. Пекин : Центральный университет Китая, 2007. 127 с.].
2. 桑桐. 音乐与友谊—访日随感之 [J]. 人民音乐, 1981: 01.年. 32–35; 02.年. 42–45; 03.年. 39–42. [Сан Тонг. Музыка и дружба. – Визит в Японию. *Народная музыка*. 1981. № 1. С. 32–35; № 2. С. 42–45; № 3. С. 39–42].
3. 桑桐. 和音竞鸣—记和声学学术报告会 [J]. 人民音乐. 1980. 154年. [Сан Тонг. Гармонический анализ пентатонной акустической вертикали : монография. *Народная музыка*, 1980. 154 с.].
4. 桑桐. 半音化的历史演进[M]. 上海音乐出版社. 2004. 305年. [Сан Тонг. Историческая эволюция полутонов: монография. Шанхайское издательство музыки, 2004. 305 с.].
5. 桑桐. 和諧課程：教科書。第1章和第2章。上海音樂出版社. 2001. 572年. [Сан Тонг. Курс гармонии: учебник. Ч. 1 и 2. Шанхайское издательство музыки, 2001. 572 с.].

6. 桑桐. 多调性处理手法简介[J]. 音乐艺术：上海音乐学院学报, 1982 (1). 年. 16–32. [Сан Тонг. Введение в методы гармонической обработки. *Музыкальное искусство* : журнал Шанхайской консерватории музыки. 1982. № 1. С. 16–32].
7. 桑桐. 五声纵合性和声结构的探讨[J]. 音乐艺术-上海音乐学院学报, 1980 (1). 年. 29–36. [Сан Тонг. Обсуждение горизонтальной и акустической структуры пентатоники. *Музыкальное искусство* : журнал Шанхайской консерватории музыки. 1980. № 1. С. 29–36].
8. 桑桐. 和声学专题六讲[M]. 人民音乐出版社, 1980. 206 年. [Сан Тонг. Шесть лекций по акустике: монография. Народное музыкальное издательство, 1980. 206 с.]
9. 桑桐. 平行进行它的历史演进及其在中外. 音乐作品中与五声旋律相结合的应用. 音乐艺术-上海音乐学院学报, 1963 (2). 年. 12–19. [Сан Тонг. Параллели в исторической эволюции китайских и зарубежных музыкальных сочинений в их применении к пентатонной мелодике. *Музыкальное искусство* : журнал Шанхайской консерватории музыки. 1963. № 2. С. 12–19].
10. 离调-附属和弦与副下属和弦的理论与应用, 1957 (1). 年. 25–37. [Сан Тонг. Теория применения аккордов и аккордовых соподчинений. *Музыкальное искусство* : журнал Шанхайской консерватории музыки, 1957. (1). С. 25–37].
11. 錢一品. 矢志探索锐意创新：桑桐教授钢琴作品的风格和特点 [J]. 音乐艺术上海音乐学院学报. 2003 (01). 頁. 10–12. [Цянь Ипинь. Стремление к инновациям: стиль и характеристики фортепианных произведений профессора Сан Тонга]. *Музыкальное искусство* : журнал Шанхайской консерватории музыки, 2003. № 1. С. 10–12].
12. 陳林. 桑塘對色彩和諧研究的貢獻 / 黃河聲音. 2012, № 1. 第 12–14 頁. [Чен Лин. Вклад Сан Тонга в изучение хроматической гармонии. *Звук Хуанхэ*. 2012, № 1. С. 12–14].
13. 陳林. 對我國和諧研究 歷史的貢獻聖湯加/陳玲 / 黃河音樂雜誌. 2014 年第 17 號第. 16–19 頁. [Чен Лин. Вклад Сан Тонга в историю изучения гармонии в Китае. *Звук Хуанхэ*. 2014, № 17. С. 16–19].

REFERENCES

1. Wèi Yuánli (2007). *Sān Tōng hé Wèi Yuǎnli héxié lǐlùn : Zhōngguó zhōngyāng dàxué xuébào*, Běijīng [The theory of harmony by

- Sān Tōng : dissertation. Central China University, Beijing], 127 [in Chinese].
2. Sāng Tóng (1981). Yīn lè yǔ yǒu yì — fǎng rì suí gǎn zhī yī [J]. [Music and Friendship. A Visit to Japan]. Rén mín yīn lè [People's Music]. (1). 32–35; (2). 42–45; (3). 39–42 [in Chinese].
 3. Sāng Tóng (1980) . Hé yīn jīng míng — jì hé shēng xué xué shù bào gào huì [J]. [Record of Acoustics Academic Report]. Rén mín yīn lè [People's Music]. 154 [in Chinese].
 4. Sāng Tóng (2004). Bàn yīn huà de lì shǐ yǎn jìn. [Historical Evolution of Semitones]. Shàng hǎi yīn lè chū bǎn shè [Shanghai Music Publishing House]. 305 [in Chinese].
 5. Sāng Tóng (2001). Hé shēng xué jiào chéng. [Harmony Course: Textbook. Parts 1 and 2]. Shàng hǎi yīn lè chū bǎn shè [Shanghai Music Publishing House]. 572 [in Chinese].
 6. Sāng Tóng (1982). Duō diào xíng chù lǐ shǒu fǎ jiǎn jiè [J]. [Introduction to harmonic processing techniques]. Yīn lè yì shù : shàng hǎi yīn lè xué yuàn xué bào [Musical Art: Journal of Shanghai Conservatory of Music]. 1. 16–32 [in Chinese].
 7. Sāng Tóng (1980). Wǔ shēng zòng hé xíng hé shēng jié gòu de tàn tǎo. [Discussion on the horizontal and acoustic structure of pentatonics]. Yīn lè yì shù-shàng hǎi yīn lè xué yuàn xué bào [Musical Art Journal of Shanghai Conservatory of Music]. (1). 29–36 [in Chinese].
 8. Sāng Tóng (1980). Hé shēng xué zhuān tí liù jiǎng [Six lectures on acoustics and so on]. Rén mín yīn lè chū bǎn shè [People's Music Publishing House]. 206 [in Chinese].
 9. Sāng Tóng (1963). Píng xíng jìn xíng-tā de lì shǐ yǎn jìn jí qí zài zhōng wài yīn lè zuò pǐn zhōng yǔ wǔ shēng xuán lù xiāng jié hé de yīng yòng [Parallel to historical evolution and its application in Chinese and foreign musical works combined with pentatonic melody]. Yīn lè yì shù-shàng hǎi yīn lè xué yuàn xué bào [Musical Art Journal of Shanghai Conservatory of Music]. (2). 12–19 [in Chinese].
 10. Sāng Tóng (1957). Lí diào-fù shǔ hé xián yǔ fù xià shǔ hé xián de lǐ lùn yǔ yīng yòng [Theory of chord application and their subordination]. Yīn lè yì shù-shàng hǎi yīn lè xué yuàn xué bào [Musical Art Journal of Shanghai Conservatory of Music]. (1). 25–37 [in Chinese].
 11. Tsyan' Ipin' (2003). Qián yì píng. shǐ zhì tàn suǒ ruì yì chuàng xīn : sāng tóng jiào shòu gāng qín zuò pǐn de fēng gé hé tè diǎn. [Determined to

- Innovate: The Style and Characteristics of Sang Tong's Piano Works]. *Yīn lè yì shù shàng hǎi yīn lè xué yuàn xué bào* [Journal of Music Shanghai University of Music]. 1. 10–12 [in Chinese].
12. Chén Lín (2012). *Sāng Tóng duì sècǎi héxié yánjiū de gòngxiàn* [Sāng Tóng's contribution to the study of chromatic harmony]. *Huánghé shēngyīn* [Huánghé sound].(1). 12–14 [in Chinese].
 13. Chén Lín (2014). *Duì wǒguó héxié yánjiū lìshǐ de gòngxiàn shèng tāngjiā* [Sāng Tóng's contribution to the history of harmonious research in China]. *Huánghé yīnyuè zázhi* [Huánghé Sounds Music Magazine]. (17). 16–19 [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 27.07.2018 р.

УДК 784.3.071.1 : 82-1 : 78.071.2, DOI 10.34064/khnum1-5006

ORCID 0000-0003-3510-3213

Сунь Бо

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

**ПАРАМЕТРЫ СОТВОРЧЕСТВА:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЗГЛЯД НА «ШЕСТЬ
РОМАНСОВ НА СЛОВА А. С. ПУШКИНА»
Г. СВИРИДОВА**

АННОТАЦИЯ

Сунь Бо. Параметры сотворчества: исполнительский взгляд на «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина» Г. Свиридова. Предложена разработка концепта «сотворчество» как необходимого условия взаимодействия субъектов в системе «композитор – поэт – исполнитель-певец». Духовное двойничество поэта и композитора становится местом «встречи» с исполнителем. Тройная рефлексия запечатлена в структуре художественного произведения (Я=Я=Я). Её результат составляет содержание авторской концепции – актуального параметра с точки зрения понимания вокального произведения и его исполнения. Параметры сотворчества композитора-поэта и исполнителя разделяются на внутренние и внешние, согласно концепции внутренней и внешней формы (Г. Ф. Гегель). Феномен авторства, поэтическое слово, вокальное письмо, премьерное исполнение, аура вокального интонирования, целостность составляют внутренние параметры вокального

стиля; социокультурные (внешние) параметры обеспечивают качество коммуникативных процессов в изменившихся условиях общения субъектов вокального творчества: время Истории – время исполнения.

Ключевые слова: Г. Свиридов, вокальный цикл, параметры сотворчества, авторская концепция, исполнительский стиль, Д. Хворостовский.

АНОТАЦІЯ

Сунь Бо. Параметри співтворчості: виконавський погляд на «Шість романсів на слова О. С. Пушкіна» Г. Свиридова. Запропоновано розробку концепта «співтворчость» як необхідної умови взаємодії суб'єктів у системі «композитор–поет–виконавець–співак». Духовне двійництво поета і композитора стає місцем «зустрічі» з виконавцем. Потрійна рефлексія відображена в структурі художнього твору (Я=Я=Я). Її результат становить зміст авторської концепції – актуального параметра з точки зору розуміння вокального твору та його виконання. Параметри співтворчості композитора-поета-виконавця поділяються на внутрішні і зовнішні, згідно з концепцією внутрішньої і зовнішньої форми (Г. Ф. Гегель). Феномен авторства, вокальне письмо і поетичне слово, їх цілісність, прем'єрне виконання, аура вокального інтонування складають внутрішні параметри вокального стилю; соціокультурні (зовнішні) параметри забезпечують якість комунікативних процесів в умовах, що змінили спілкування суб'єктів вокальної творчості (час Історії – час виконання).

Ключові слова: Г. Свиридов, вокальний цикл, параметри співтворчості, авторська концепція, виконавський стиль, Д. Хворостовський.

ABSTRACT

Sun Bo. The parameters of co-creation: a performing look at “The Six Romances for the Words by A. S. Pushkin” by G. Sviridov.

Formulation of the problem. The development of the concept of “co-creation” is proposed as the necessary condition for the interaction of subjects in the system: the composer – the poet – the performer-singer. The spiritual duality of the poet and the composer becomes a meeting place with its performer. The triple reflection I=I=I is captured in the structure of the artwork. Its result is the content of the category “the author’s concept”; this is an important parameter of the artist’s “entry” into the composer’s text, which is relevant for the analysis of a vocal composition. The theme of the poet’s influences on the composer (spiritual duality), who addressed Pushkin from a different “historical distance”, is at the “epicentre” of the development of the problems of the performing interpretation. The current most important task is to tie together the musicological tradition and the performing look at it.

Analysis of recent publications on the topic. From the point of view of the spiritual analysis of the vocal style of G. Sviridov, A. Tevosyan heard a lot and recorded a lot in his work “The Book about Sviridov”. It is necessary to use the epistolary part of “Sviridov-logy”: the memoirs of the singers about the composer directly indicate the phenomenon of “community” as the evidence of their spiritual kinship. The knowledge

of this actualizes the work by G. Sviridov in the context of the modern performing practice (including that of the foreign-language singers studying in Ukraine).

The article involves such research **methods** as structural-functional (parameters of the composer's text), semantic (the poetic symbolism of Pushkin's texts), and interpretative (performing features).

The purpose of the article is to reveal the content of the concept of "co-creation" as a system of objectively existing and interrelated parameters that are amenable to modelling and interpretive analysis. The early vocal cycle of G. Sviridov "The Six Romances for the Words by A. Pushkin" (1935), which received the absolute recognition and fame, was chosen as *the material* for the analysis.

Presentation of the main text. The parameters of co-creation as the necessary condition for the interaction of subjects in the system of "the composer – the poet – the performer-singer" are divided into the internal and external ones. The phenomenon of the authorship, the poetic word, the vocal letter, the premiere performance, the aura of vocal intonation, and integrity are the internal parameters of the vocal style. The socio-cultural (external) parameters ensure the quality of communicative processes in the changed conditions of communication among the subjects of vocal creativity: the time of history, "here and now", and the time of performance.

The composer's creative process began with melody and singing: he *perceived the world through the prism of melody*. Sviridov composed using the instrument, sang, trying one, then the other. Even his instrumental compositions are imbued with melodic current (for example, "The Little Triptych"). The main thing for the composer is the voice, which means the vocal.

The phenomenon of Sviridov was best revealed by his interpreter, the pianist and researcher M. Arkadiev: "Not me, but because of me", – this is the inner experience of creative consciousness." *The word* for Sviridov's creative credo is the key. The composer formulated it the following way: "The artist is called to serve, as far as he can, to the disclosure of the Truth of the World. In the synthesis of Music and the Word this truth can be concluded."

G. Sviridov subtly and with understanding approached the interpretation of the poetic images created by A. Pushkin, his versification. The melody of romances emphasizes the expressiveness of the text, corresponds to its concise and clear form. Each romance is a complete piece of music. Through all the romances one cross-cutting theme passes – the theme of the poet's loneliness, embodied in a series of reflections of the lyrical hero and the pictures of the nature. The performing musicians who perform the entire cycle are faced with the problem of the integrity of drama, which is adequate to the author's concept.

"The Six Romances for the Words by A. Pushkin" by G. Sviridov is a very repertoire composition: many beginning talented singers learn the laws of the classics of the 20th century with these romances. However, it is very difficult to find the reference execution in the electronic access. Of course, the art of the unsurpassed Dmitry Khvorostovsky claims this role. The contrast between his performance of the romance

“Approaching Izhora” and the young interpreters of this immortal music is especially striking.

Conclusions. The national image of the world in “The Six Romances for the words by A. Pushkin” by G. Sviridov turns out to be the highest stylistic parameter of the author’s concept of the composition. Against the background of globalization processes in the culture of the 21st century, the value of the *national* dimension of the meaning of music is increasingly recognized. The musical parameters are revealed on the following levels: melodic and articulation, metro rhythm and tempo-rhythm, texture-harmonic hearing and dramaturgy of the whole. In order to build a continuous line of the development of the cycle, it is important to realize its semantic connections, correctly evaluate all the structural, functional and genre-style parameters of the composition.

Key words: G. Sviridov, vocal cycle, parameters of co-creation, author’s concept, performing style, D. Khvorostovsky.

Постановка проблемы. Исполнительский процесс «вхождения» в авторский текст – особая проблема, вмещающая духовно-психологические и технологические темы музыкального творчества. На первом месте по степени важности «встречи» исполнителя с композитором находится атрибуция авторства – личности творца, его национального «генокода», творческих принципов и художественных влияний, отражённых в форме «концептуальной матрицы»¹. Диалектика общения субъектов коммуникации «поэт / автор / композитор / интерпретатор» не является самодостаточной: она – производное от *сотворчества как встречи*. Отсюда актуализация **со-творчества** в исполнительской практике – «тройной встречи» субъектов (Я=Я=Я), образующих в структуре музыкально-поэтического произведения **духовный круг общения**. Тема влияния поэта на композитора, обратившегося к Пушкину с иной «исторической дистанции» (духовное «двойничество»), оказывается в «эпицентре» разработки проблем исполнительской интерпретологии. В предлагаемой статье речь пойдёт не столько о влиянии Пушкина на мировоззрение молодого композитора (о чём лучше всего свидетельствуют его дневниковые записи), сколько об актуальности для иностранного певца сверхзадачи – связать воедино музыковедческую традицию и исполнительский взгляд.

Анализ последних публикаций по теме. С точки зрения духовного анализа музыки Г. Свиридова многое расслышал и записал в своей «Книге о Свиридове» А. Тевосян [5], у которого можно заимство-

¹ Выражение заимствовано из статьи И. Снитковой [4].

вать идеи при разработке методологии проблем сотворчества. Эпистолярная часть «свиридоведения» (воспоминания певцов о работе с композитором [см.: 1]) непосредственно указывает на феномен «содружества» (как очевидность духовного двойничества автора и интерпретатора), знание о котором актуализирует творчество Г. Свиридова в условиях современной исполнительской практики (в том числе для иноязычных певцов, обучающихся в Украине).

Методы исследования, необходимо вытекающие из сформулированной проблемной ситуации: структурно-функциональный (параметры композиторского текста), интерпретативный (исполнительский стиль и его поэтика), семантический (символика поэтических текстов Пушкина).

Цель статьи – раскрыть содержание концепта «сотворчество» как системы объективно существующих и взаимосвязанных параметров взаимодействия композитора, поэта и певца, которые поддаются моделированию и интерпретативному анализу. *Материалом* для апробации идеи избран ранний вокальный цикл Г. Свиридова «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина» (1935), получивший абсолютное признание и славу.

Изложение основного текста. Начнём с определения параметров сотворчества композитора и поэта (с одной стороны) и певца с композитором (с другой). Они имеют универсальное значение, хотя в дальнейшем изложении спроецированы на жизнетворчество Г. Свиридова. По критериям явленности в музыке параметры сотворчества композитора-поэта и исполнителя можно разделить на внутренние и внешние (согласно концепции внутренней и внешней формы Г. Ф. Гегеля). *Внутренние* (ментальные) параметры составляют следующие атрибутивные смыслы вокального творчества:

- феномен авторства;
- авторская концепция произведения (которую определяет композиторская интерпретация поэтических первоисточников);
- вокальное письмо (мелос, гармония, фактурно-тембровый комплекс);
- целостность музыкально-поэтического произведения (= единство вокальной и инструментальной партий);
- премьерное исполнение – результат личного общения певца и композитора, содружество при формировании композиторской концепции произведения;

– аура вокального інтонирования: артикуляція, язык / речь, темпоритм, агогіка, динаміка – зафіксовані як «живий» (звучащий) текст.

Внешние (соціокультурні) параметри, на перший погляд, являються похідними від внутрішніх. Однак без них неможливо співробітництво виконавця і слухача: це, по суті, заключительне ланка комунікації в системі «інтерпретатор – автор». Замітимо, що в виконавчій практиці можуть виникати супереччя або доповнювальні значення між розумінням поетического твору в момент його написання («время Блока») в змінюваних соціокультурних умовах («время Свиридова»), які у іноземних співаків, в свою чергу, породжують особисті значення і нові образно-асоціативні зв'язки як *особий параметр творчості* («мой Свиридов»). Зупинимося на окремих параметрах феномена «творчості» в контексті пізнього творчості Г. Свиридова.

Феномен авторства. Найкращу формулювання стосовно феноменології авторства, ніж висловлювання М. Аркадьєва (в контексті вивчення вокальної музики Г. Свиридова) важко знайти: «Феномен творчості – в його здатності створювати не з матеріалу, не з звуків, красок, слів (це доля будничного і прикладного мистецтва), нібто з тієї ж точки, звідки був створений Мир – з Нічого. Художник здійснює тим самим небезпечний крок, нібто дерзкість обмежена як найлюдянішою майстра, так і його відповідальністю і заспокоєнням перед трансценденцією. Саме тут, в точці зустрічі, він сильний і абсолютно слабкий одночасно. “Не я, нібто за мене”, – вот внутрішній досвід творческого свідомості. І трагічеська в своїй силі, суворою і довершенною по втіленню ліричеська Всесвітня Георгія Свиридова відкрита для світа. Вона з'являється як свідчення, як досвід чистоти і пламени, тайни смерті і тайни бессмертія» [1, с. 3]. Це висловлювання созвучно думці А. Золотова, відомого свирідоведця: «... Феномен свирідовської особистості і сьогодні перебуває в імпульсивному розкритті, непередбачуємому розвитку і несподівано яскравих, незабуваних проявленнях своїх в різних областях життя людського духа і різних, порой даліких друг від друга, сферах творческого буття. Соприкоснувшись з особистістю Свиридова, починаєш чути свирідовську музику як нібто зсередини, угадуєш в ній його живі риси, його голос» [1, с. 12].

Следующий параметр сотворчества – **авторская концепция**. В ней зеркальный образ автора-поэта проиллюстрирован в опыте прочтения молодым Свиридовым: как известно, концепцию вокального цикла «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина» составили отдельные произведения, написанные поэтом с 1825 по 1828 годы в селе Михайловское. Об этом пребывании в ссылке поэт писал: «Уединение моё совершенно <...> Соседей около меня мало <...> Вечером слушаю сказки моей няни – оригинала няни Татьяны <...> Она единственная моя подруга – мы с ней, мне не скучно» [2]. Избранные 19-летним композитором стихи относятся к философской лирике: это размышления Поэта о красоте природы, одиночестве и любви. На первый взгляд, романсы связаны не столько сюжетом, сколько авторским присутствием. Композитор впервые проявил здесь свойственное ему умение на основе отдельных, казалось бы, не связанных между собою, стихов, создавать цельную вокальную композицию. Цикл был завершён в Курске, куда автор приехал поправить здоровье. После его возвращения в Ленинград они были изданы, исполнены на радио, а с 1937 года, в связи с торжественным празднованием 100-летия со дня смерти поэта, вошли в репертуар выдающихся исполнителей: С. Лемешева, А. Пирогова, С. Мигая. Возможно, именно поэтому критики отнесли появление этих романсов к юбилейному году. Многие годы спустя, в дневнике 1987 года композитор записал: «1935 год. “Пушкинские романсы” – переменили мою жизнь» [3, с. 248]. Подобно тому, как Первая симфония 19-летнего Шостаковича показала миру будущего великого симфониста, так и этот вокальный цикл 19-летнего Свиридова предсказал его будущее величие и открытие нового национального стиля в вокальном жанре.

Г. Свиридов тонко и с пониманием подошёл к интерпретации поэтических образов А. Пушкина, его стихосложения. Мелодика романсов подчёркивает выразительность текста, соответствует его лаконичной и ясной форме. Композитор несколько вольно распоряжался поэтическими текстами – менял слова, переставлял или убирал строки и даже целые строфы, соединял фрагменты разных произведений в одно. В результате текстом свиридовского сочинения становилось уже изменённое поэтическое произведение, идеально отвечающее музыкальному замыслу.

Слово (Логос) для творческого процесса создания авторской концепции Г. Свиридова является ключевым. Он сформулировал это та-

ким образом: «Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта истина. Музыка – искусство бессознательного. <...> На своих волнах (бессознательного) она – “музыка” – несёт Слово и раскрывает сокровенный тайный смысл этого Слова. Слово же несёт в себе Мысль о Мире (ибо оно предназначено для выражения Мысли). Музыка же несёт Чувство, Ощущение, Душу Мира. Все они образуют Истину Мира» [3, с. 125].

В записях 1989 года находим ещё более явную рефлексивность: *«Пушкинский цикл. Одна из лучших моих вещей. Его бы надо назвать “Бедная юность”. Именно такой была моя юность. Бедная, нищая (с той поры я навсегда смирен с нищетою, никогда на неё не обижался, не сетовал), бесприютная, бездомная. Такой стала вся моя жизнь и жизнь всей России, всего русского народа, лишившегося дома, крова над головою каждого человека. Надежды сулила лишь сама жизнь, судьба, бессознательная надежда на Бога <...> Вьюга за окном тихая, негромкая (скрытая сила), буря жизни окружает человека со всех сторон. Образы Пушкина – от Русской природы и сходной с ней жизни. Жизнь всякого человека связана с Природой, со сменой времён года, со сменой дня и ночи (а в России много ночи, много ночного)»* [3, с. 356].

Итак, какова «национальная картина мира» в данном вокальном цикле? Последовательность романсов строго выверена Свиридовым. Осенний пейзаж в первом номере «Роняет лес багряный свой убор» символизирует печаль и одиночество. Эту же тему, но уже на фоне холодного зимнего пейзажа продолжают романсы «Зимняя дорога» и «К няне». Перед музыкантами-исполнителями, которые исполняют цикл целиком, стоит проблема целостности драматургии, адекватной авторской концепции. Для того, чтобы выстроить сквозную линию развития, объединяющую все романсы, важно осознать смысловые связи образов цикла.

Каждый романс представляет собой законченное музыкальное произведение. Поднимая проблему интерпретации цикла, важно правильно оценивать все структурно-функциональные и жанровые стилистические параметры произведения с целью **осознания и преодоления исполнительских трудностей**, напрямую связанных с философско-эстетическим смыслом авторской концепции. Рассмотрим романсы цикла под этим углом зрения.

Открывается цикл романсом «Роняет лес багряный свой убор». За прозрачным осенним пейзажем («сребрит мороз увянувшее поле») сокрыто глубокое размышление Поэта («минутное забвенье горьких мук»), раскрывается грусть расставания с друзьями («печален я, со мною друга нет», «воображение вокруг меня товарищей зовёт») и состояние одиночества («пылай, камин, в моей пустынной келье»). Семантика элегического до-диез минора (тональность бородинского романса «Для берегов отчизны дальной»), размеренный ритм шага, унисонное звучание вокальной и фортепианной партий создают аскетичный дух северного пейзажа. После двухтактового вступления, в котором звучит тема-зерно, композиция выстраивается на основе двух строф. Вторая строфа в точности повторяет первую, за исключением динамики и артикуляции: эти исполнительские параметры «работают» на раскрытие смысловой нагрузки текста.

Через все романсы проходит одна сквозная тема – тема разлуки и одиночества поэта, воплощённая в чередке размышлений лирического героя и картин природы, зеркально отражающих его душевное состояние. В первом романсе («Роняет лес багряный свой убор») царят печаль, внутреннее раздумье героя; во втором романсе «Зимняя дорога» разлука представлена как символ скорой встречи. Третий номер («К няне») представляет собой монолог-обращение к родному человеку за поддержкой душевных сил. «Зимний вечер» (№ 4) обнажает рефлексивную линию грёз Поэта; № 5 «Предчувствие» – возвращение к реальности, тревожное предчувствие беды. Заключительный романс «Подъезжая под Ижоры» – финал-сценка, выход героя из состояния рефлексии и преображение души действием.

Г. Свиридов почти никогда не употреблял в названиях своих сочинений формулировку «на стихи поэта», всегда: «на слова». В свиридовской версии действительно использованы лишь слова, а смысловое наполнение (и, подчас, совсем иное, чем у поэта), они получают за счёт музыки. Об этом пишет М. Элик: «У Свиридова <...> в целое сочинение обычно складывается лишь после того, как написано много, гораздо больше музыки, чем входит потом в цикл, для которого отбираются самые необходимые номера. Замысел складывался постепенно, окончательную форму цикл обретает на завершающем этапе, где существеннейшее – “кристаллизация” драматургии (это напоминает работу Мусоргского над “Хованщиной”» [6, с. 108–109].

Георгий Свиридов – композитор-мелодист, воспринимающий мир сквозь призму мелодии. Даже его инструментальные сочинения пронизаны мелодическим током (например, «Маленький триптих»). Главное для композитора – голос, а значит – вокал. Отношение к ним Г. Свиридова особо трепетное: *«Какой музыкальный инструмент уцелеет? Скорее всего, – человеческий Голос, он всегда при человеке и не нужно специально учиться, чтобы играть на нём. Ощувив душевную потребность в музыкальных звуках, человек должен запеть»* [3, с. 357]. В своих дневниковых записях он постоянно возвращался к разговору о мелодии. Например: *«Интонационная сфера, чувство мелодии – есть главная, хотя, конечно, совсем не единственная сила музыкальной выразительности»* [3, с. 112]; и подобных высказываний очень много.

Мелодия для Свиридова – основной параметр оценки творчества, как в контексте эволюции музыкального искусства в целом, так и по отношению к собратьям-композиторам: *«Если музыка хочет выражать душу человеческую, её печаль и радость, её сокровенные устремления – она должна возвратиться к мелодии. Иного пути, кажется, нет [курсив автора – С. Б.]»* [3, с. 207]. Или: *«Нет своей интонационной сферы – нет личности [курсив наш. – С. Б.]»* [там же, с. 425]. Всё происходящее имеет ритм, имеет интонацию: *«Я пишу музыку, повинуюсь внутренней идее и пытаюсь ощутить и выразить ту божественную тревогу, которую всегда несёт в себе искусство»* [1, с. 9]. Творческий процесс у композитора начинался с мелодии и пения. Свиридов сочинял за инструментом, пел, пробуя то одно, то другое. И только потом он заносил произведение на бумагу. В результате остались ещё не расшифрованными записи, которые ждут дальнейшей публикации. У его наследников сохранились кассеты, свидетельствующие об этом.

В раннем вокальном цикле уже заметна роль тональной семантики: 1-й и 5-й номера цикла написаны в тональности *cis-moll* (философская лирика, настрой «на высокий лад души», окрашенная «тёплой» дизонной сферой). Заключительный номер цикла «Подъезжая под Ижору» переосмысливает тему разлуки в ином – оптимистичном – ключе («тональность солнца» *C-dur*). Другими словами, объединение романсов с первого по пятый подчёркнуто тональным решением, и затем сделан резкий драматургический «поворот» – выход в сферу активного действия. Целеполагание иное, чем в любых романтических концепциях: от уныния, философского размышления – к преображению, преодо-

лению сомнений! В этом проявляется ранняя зрелость духа, мудрость молодого Г. Свиридова.

«Шесть романсов на стихи А. Пушкина» Г. Свиридова – очень репертуарное сочинение: на этих романсах многие начинающие талантливые певцы обучаются законам классики XX века. Тем не менее, найти в электронном доступе эталонное исполнение весьма сложно. Безусловно, на эту роль претендует искусство непревзойдённого Дмитрия Хворостовского. Особенно разителен контраст между его исполнением романса «Подъезжая под Ижоры» и интерпретациями бессмертной вокальной лирики, принадлежащими к молодому поколению. Например, перспективный молодой баритон Ян Лейше в сопровождении Марата Губайдуллина (фортепиано)¹ впечатляет в философских (№ 1, 3, 5) и подвижно-виртуозных разделах цикла (№№ 2, 4). Зато не очень убедительны ироничные реплики среднего раздела № 6 «Подъезжая под Ижоры»: сарказм, насмешка («*милые черты*», «*осторожный разговор*») не свойственны свиридовскому слышанию пушкинской интонации. У Хворостовского эти фразы напоены ностальгией по ушедшей молодости, узнаются как своя, хорошо знакомая, чисто свиридовская интонация.

Почти во всех романсах присутствует метрическая переменность, что придаёт звучанию вокала типичную для русского языка неспешность, повествовательность, свободу течения мысли. Чёткая метричность и акцентность зачастую указывают на движение, действенный порыв, в то время как «размытые» границы нечётных размеров с нерегулярной ритмикой открывают мир поэтических размышлений, авторских рефлексий.

Гармонический стиль детализирует смысловую нагрузку отдельных слов или фраз, имеет не столько функциональную, сколько колористическую нагрузку. Стремясь подчеркнуть смысловые доминанты текста, композитор во многих случаях выделяет их тонально, например, в № 5, сопоставляя минор и мажор (cis-moll – E-dur). Минорная сфера характеризует горе, отчаяние, а мажор – надежду и веру. Иногда гармония окрашена политональными сочетаниями: тонический органний пункт с разнофункциональной вертикалью («Подъезжая под Ижоры»).

¹ Ян Лейше (баритон) и Марат Губайдуллин (ф-но), запись 2015.10.05. Башкирская государственная филармония им. Х. Ахметова.

Выводы. Национальный образ мира, запечатлённый в вокальном шедевре Г. Свиридова «Шесть романсов на слова А. Пушкина», оказывается высшим стилевым параметром авторской концепции произведения. На фоне глобализационных процессов в культуре XXI века всё более осознаётся ценность *национального* измерения тех или иных артефактов. На этом пути категория «интонационный образ мира» служит мощным инструментом познания специфики национального мышления. Круг интонаций определяет фонетика русской речи, её распевность, которую Г. Свиридов органично впитал и отразил в своём творчестве. Почти во всех песнях-романсах цикла доминирует диатоника, мелос с опорой на восходящие кварто-квинтовые ходы. В этом его глубокая связь с национальным «генокодом» русской песни.

В процессе исполнительской интерпретации, наряду с образными связями поэтики Пушкина, важно осознавать и связи собственно музыкальные – мелодико-интонационные, ладотональные, фактурно-тембровые, метроритмические. Они раскрываются на таких уровнях-параметрах исполнительского мышления, как мелодика и артикуляция, метроритм и темпоритм, фактурно-гармонический слух, драматургия целого. В фортепианной партии устойчивые ритмоформулы (навеянные поэтическими мотивами: монотонность снежной вьюги, колокольчик ямщика и т. д.) несут звукоизобразительную семантику.

Следует «настраивать» инструментальный слух певца как условие идеального ансамбля с концертмейстером. Высший результат сотворчества возникает как погружённость всех субъектов в духовную ауру сотрудничества – *синергию*, которая не исчезает при каждой новой встрече с величием красоты и мудрой простотой музыки Г. Свиридова, но лишь приумножается. Без сотворчества как обязательного условия понимания композиторской воли в культурном сообществе и творческой практике XXI века исполнительская жизнь сочинений ушедших эпох невозможна!

ЛИТЕРАТУРА

1. Золотов А. А. Чистая музыка из русской жизни: к Свиридову: избранные страницы ; авт., сост., общ. ред. А. Золотов. Курск : Комитет по культуре Курской области, 2018. 324 с.
2. Пушкин А. С. Избранные сочинения : в 3 т. Москва-Ленинград, 1949. Т. 1. 421 с.

3. Свиридов Г. В. Музыка как судьба ; сост. А. С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. 798 с.
4. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). *Музыка в контексте духовной культуры* : сб. ст. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1992. Вып. 120. С. 8–31.
5. Тевосян А. Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы ; ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. 224 с.
6. Элик М. Свиридов и поэзия. *Георгий Свиридов* : сб. ст. и исследований. Москва : Музыка, 1979. С. 20–35.

REFERENCES

1. Zolotov A. A. (2018). Chistaya muzyka iz russkoi zhizni: k Sviridovu: izbrannye stranitsy. [Pure music from Russian life: to Sviridov: selected pages]. A. Zolotov (Ed.). Kursk : Committee on Culture of the Kursk Region. 324 [in Russian].
2. Pushkin A. S. (1949). Izbrannye sochineniya : v 3 t. [Selected works: in 3 volumes]. Moscow-Leningrad. Vol. 1. 421 [in Russian].
3. Sviridov G. V. (2002). Muzyka kak sud'ba ; sost. A. S. Belonenko. [Music as fate ; edited by A. S. Belonenko]. Moscow : Molodaya gvardiya. 798 [in Russian].
4. Snitkova I. (1992). Kartina mira, zapечатlennaya v muzykal'noi strukture (o kontseptual'no-strukturnykh paradigmakh sovremennoi muzyki) [Picture of the world, captured in the musical structure (on the conceptual and structural paradigms of modern music)]. *Muzyka v kontekste dukhovnoi kul'tury* : sb. st. ; GMPI im. Gnesinykh [Music in the context of spiritual culture ; Moscow State Musical Pedagogical Institute named after Gnesinyh]. Issue 120. 8–31 [in Russian].
5. Tevosyan A. (2016). Kniga o Sviridove. Vospominaniya. Dokumenty ; red.-sost. V. N. Nikitina [The book about Sviridov. Memories. Documents ; edited by V. N. Nikitina]. Moscow : Research Center «Moskovskaya konservatoriya» [“Moscow Conservatory”]. 224 [in Russian].
6. Elik M. (1979). Sviridov i poeziya. Georgii Sviridov : sb. st. i issledovaniy [Sviridov and poetry. George Sviridov : a collection of articles and studies]. Moscow : Muzyka. 20–35 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.

Ван Дуангуй

Харківський національний університет мистецтв імені

І. П. Котляревського

ПЕРЕСЕМАНТИЗАЦІЯ ПОЕЗІЇ О. ПУШКІНА В ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА (НА ПРИКЛАДІ «П'ЯТИ РОМАНСІВ» *ор. 20*)

АНОТАЦІЯ

Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка (на прикладі «П'яти романсів» *ор. 20*). У статті пропонується досвід стильового аналізу одного з кращих зразків української вокальної лірики першої третини ХХ ст. Твір 1930 року характеризує зрілий стиль композитора, що сформувався, з одного боку, під впливами європейського романтичного мистецтва. З іншого боку – сутність українського жанру «солоспів» розкриває опукла національна пісенно-романсова інтонація, сповнена не лише романтичного світоспоглядання, але й якоїсь особистої, щирої, інтимно-цнотливої лірики. Парадокс полягає в тому, що, хоча поезія Пушкіна утілена у «цілісній адекватності» (за А. Хуторською), і композитор знайшов максимально повний смисловий аналог поетичного першоджерела, однак при цьому музична семантика новотвору не є відповідною установленим уявленням про стилістику російської пісні-романсу. Робиться висновок: солоспіви належать до типу вільного художнього перекладу з узагальнено-жанровою адекватністю. Відбувається пересемантизація першоджерела за рахунок іншостильових складників музичного втілення поетичних образів. Мелос, ритміка, елементи фактурного викладу (втори, стилізація різних жанрових формул) свідчать про красу вокального стилю В. Косенка, духовну зрілість майстра української вокальної культури, яка, входячи у «слов'янський пісенний ареал», разом з тим ментально відрізняється від російської та загальноєвропейської стильової системи (картини світу).

Ключові слова: солоспів (романс), міжвидовий художній переклад, пересемантизація, романтичний стиль, українська національна інтонація.

АННОТАЦІЯ

Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії А. Пушкіна в творчості В. Косенка (на прикладі «Пяти романсов» *ор. 20*). В статье предложен опыт стилистического анализа одного из лучших образцов украинской вокальной лирики первой трети ХХ в. Сочинение 1930 года характеризует зрелый стиль композитора, который сформировался, с одной стороны, под влиянием европейского романтизма. С другой – сущность украинского жанра «солоспів» раскрывает выпу-

кля национальная песенно-романсовая интонация, напоённая не только романтическим мировосприятием, но какой-то личной искренностью, интимной, целомудренной лирикой. Парадокс заключается в том, что, хотя поэзия Пушкина и воплощена в «целостной адекватности» (А. Хуторская), и композитором найден максимально полный смысловый аналог поэтического первоисточника, однако при этом музыкальная семантика нового сочинения не соответствует устоявшимся представлениям о стилистике русского романса. Сделан вывод: «солоспивы» В. Косенко принадлежат к типу свободного художественного перевода с обобщённо-жанровой адекватностью. Происходит пересемантизация первоисточника за счёт иностилевых факторов музыкального воплощения поэтических образов. Мелос, ритмика, фактурное изложение (вторы, стилизация разных жанровых формул) свидетельствуют о редкой красоте вокального стиля Косенко, духовной силе и зрелости мастера украинской вокальной культуры, которая, входя в «славянский песенный ареал», вместе с тем ментально отличается от общеевропейской стилевой системы (картины мира).

Ключевые слова: солоспив (романс), межвидовой художественный перевод, пересемантизация, романтический стиль, украинская национальная интонация.

ABSTRACT

Wang Duangui. Re-semantization of A. Pushkin's poetry in the creative work of V. Kosenko (on the example of "The Five Romances", op. 20).

Formulation of the problem. In the chamber-vocal genre, the composer exists in two images: he is both the interpreter of the poetic composition and the author of a new synthetic music and poetic composition. The experience of the style analysis of one of the best examples of Ukrainian vocal lyrics of the first third of the 20th century shows that the cycle *op. 20* characterizes the mature style of the composer, which was formed, on the one hand, under the influence of European Romanticism. On the other hand, the essence of the Ukrainian "branch" of the Western European song-romance ("solo-singing") is revealed by the prominent national song-romance intonation, filled with not only a romantic worldview, but also with some personal sincerity, chastity, intimate involvement with the great in depth and simplicity poetry line, read from the individual position of the musician. The paradox is as follows. Although Pushkin's poetry is embodied in a "holistic adequacy" (A. Khutorska), and the composer found the fullest semantic analogue of the poetic source, however, in terms of translating the text into the Ukrainian language, the musical semantics changes its intonation immanence, which naturally leads to inconsistency of the listeners' position and ideas about the style of Russian romance. We are dealing with inter-specific literary translation: Pushkin's discourse creates the Ukrainian romance style and system of figurative thinking.

The purpose of the article is to reveal the principle of re-semantization of the intonation-figurative concept of the vocal composition by V. Kosenko (in the context of translating Pushkin's poetry into the Ukrainian language) in light of the theory of inter-specific art translation.

Analysis of recent publications on the topic. Among the most recent studies of Ukrainian musicology, one should point out the dissertation by G. Khafizova (Kyiv, 2017), in which the theory of modelling of the stylistic system of the vocal composition as an expression of Pushkin's *discourse* is described. The basis for the further stylistic analysis of V. Kosenko's compositions is the points from A. Khutorska's candidate's thesis; she develops the theory of interspecific art translation. The types of translation of poetry into music are classified according to two parameters. *The exact* translation creates *integral adequacy*, which involves the composer's finding a maximally full semantic analogue of the poetic source. *The free* translation is characterized by *compensatory, fragmentary, generalized-genre adequacy*.

Presenting the main material. The Zhitomir period for Viktor Kosenko was the time of the formation of his creative style. Alongside the lyrical imagery line, the composer acquired one more – dramatic, after his mother's death. It is possible that the romances on the poems of A. Pushkin are more late reflection of this tragic experience (*op.* 20 was created in 1930).

"I Loved You" opens the vocal cycle and has been dedicated by A. V. Kosenko. The short piano introduction contains the intonation emblem of the love-feeling wave. The form of the composition is a two-part reprising (*A A₁*) with the piano Introduction and Postlude. The semantic culmination is emphasized by the change of metro-rhythmic organization 5/4 (instead of 4) and the plastic phrase "as I wish, that the other will love you" sounding in the text. Due to these melodies (with national segments in melo-types, rhythm formulas and harmony) V. Kosenko should be considered as "Ukrainian Glinka", the composer who introduced new forms and "figures" of the love language into the romantic "intonation dictionary". In general, V. Kosenko's solo-singing represents the Ukrainian analogue of Pushkin's discourse – the theme of love. The melos of vocal piece **"I Lived through My Desires"** is remembered by the broad breath, bright expression of the syntactic deployment of emotion. On the background of bass ostinato, the song intonation acquires a noble courage. This solo-singing most intermediately appeal to the typical examples of the urban romance of Russian culture of the 19th century.

"The Raven to the Raven" – a Scottish folk ballad in the translation by A. Pushkin. V. Kosenko as a profound psychologist, delicately transmits the techniques of versification, following each movement of a poetic phrase, builds stages of the musical drama by purely intonation means. The semantics of a death is embodied through the sound imaging of a black bird: a marching-like tempo and rhythm of the accompaniment, with a characteristic dotted pattern in a descending motion (like a raven is beating its wings). The middle section is dominated by a slow-motion perception of time space (*Andante*), meditative "freeze" (size 6/4). The melody contrasts with the previous section, its profile is built on the principle of descending move: from "h¹" to "h" of the small octave (with a stop on S-harmony), which creates a psychologically immersed state, filled by premonition of an unexpected tragedy. In general, the Ukrainian melodic intonation intensified the tragic content of the ballad by Pushkin. The musical semantics of V. Kosenko's romances is marked by the dependence on the romantic "musical vocabulary", however, it is possible to indicate and na-

tional characteristics (ascending little-sixth and fifth intervals, which is filled with a gradual anti-movement; syllabic tonic versification, and other).

Conclusion. The romances (“solo-singings”) by V. Kosenko belongs to the type of a free art translation with generalized-genre adequacy. There is a re-semanticization of poetic images due to the national-mental intonation. Melos, rhythm, textural presentation (repetitions), stylization of different genre formulas testify to the rare beauty of Kosenko’s vocal style, spiritual strength and maturity of the master of Ukrainian vocal culture. Entering the “Slavic song area”, the style of Ukrainian romance, however, is differentiated from the Russian and common European style system of figurative and intonation thinking (the picture of the world).

Key words: solo-singing (romance), inter-specific literary translation, re-semanticization, romantic style, Ukrainian national intonation.

Постановка проблеми. У камерно-вокальному жанрі композитор постає у двох іпостасях: він є і інтерпретатором поетичного твору і, водночас, автором нового синтетичного музично-поетичного твору. Вірші російського письменника і поета Олександра Пушкіна стали основою для багатьох романсів композиторів різних часів. Ще сучасники Олександра Сергійовича, захоплюючись красою його поезії, створювали романси на його вірші. Серед відомих – романси О. Верстовського «*Слыхали ль вы за роццей глас ночной*», «*Старый муж, грозный муж*», «*Поэт*»). «Пушкін відкрив для російської поезії пісенність», – ця думка, висловлена в одному з виступів музикознавцем і композитором Ф. Софронівим, може пояснити таку велику кількість звернень композиторів, що є представниками різних епох, стилів та напрямків до його творчості (що триває вже понад двісті років!). На його вірші створювали романси О. Алябєв, М. Глінка, П. Чайковський, С. Рахманінов, Г. Свиридов. Не минули поезію Пушкіна і українські композитори. Серед класики першої третини ХХ ст. – вокальні твори Віктора Степановича Косенка, які сьогодні оцінюють як «діамантовий вінок» українському солоспіву.

Аналіз останніх публікацій за темою. Серед новітніх досліджень українського музикознавства слід вказати на статтю О. Тюріної [1] та дисертацію Г. Хафізової (Київ, 2017), у якій викладено досвід теоретичного моделювання стильової системи вокального твору як вираження пушкінського *дискурсу* [2]. Підґрунтям для подальшого стильового аналізу творів В. Косенка слугують положення з дисертації А. Хурторської [3]. Типи перекладу класифікуються за двома параметрами.

Точний переклад характеризують: а) *цілісна адекватність*, яка передбачає знаходження композитором максимально повного смислового аналога поетичного першоджерела; б) *образно-емоційна адекватність* – втілення змісту першоджерела з незначними змінами у структурі оповідання (повтор слів тощо). Відмінності висхідних та інтерпретуючих знаків пояснюються мовною несумірністю оригіналу та перекладу, або специфікою історико-культурних традицій. *Вільний переклад* характеризують: а) *компенсаторна адекватність*, коли деякі елементи поетичного першоджерела, які композитор не в змозі передати, компенсуються новою музичною образністю; б) *фрагментарна адекватність* (часткове використання поетичних джерел); в) *узагальнено-жанрова адекватність* – збереження жанрово-стильових параметрів поетичного першоджерела, але семантична складова передається в узагальненому виді.

Мета статті – розкрити механізм пересемантизації інтонаційно-образної концепції вокального твору В. Косенка на поезію О. Пушкіна українською мовою в світлі теорії міжвидового художнього перекладу.

Матеріалом слугують солоспіви: «Я вас кохав» № 1, «Я пережив свої бажання» № 2, «Крук до круку» № 3, «Вечірня пісня» № 4, «Старовинна пісня» № 5.

Виклад основного матеріалу. Житомирський період для Віктора Косенка був часом його становлення як митця, формування його творчого стилю. Композитор активно працював у камерно-інструментальному та вокальному жанрах. Романси, створені упродовж 1919–1924 рр., передають ліричні почуття, любов до дружини. Їй присвячені майже всі твори тих років: мазурки, ноктюрни, менует, коліскові, солоспіви.

Через усе життя проніс Віктор Степанович почуття світлої любові до своєї матері. Коли вона померла, у творчості композитора, поряд з ліричною лінією образності, з'явилась драматична. Під впливом великого горя, яке спіткало його, був написаний романс «Смерть матері» (1919) на слова П.-Ж. Беранже. Не виключено, що «Романси на вірші О. Пушкіна» віддзеркалюють рефлексії пережитого горя, закарбовані у більш зрілому віці (опус створений у 1930 р.). На думку І. Варвечука, «звернення до текстів російських поетів резонувало з інтимно-суб'єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку, що часто навідували В. Косенка в так зва-

ний житомирський період»¹. В інтерпретації В. Косенка тексти романсів подані у перекладі на українську мову².

Перейдемо до аналізу інтонаційної драматургії циклу *op. 20* В. Косенка. Відкриває твір солоспів «**Я Вас кохав**» із присвятою А. В. Косенко. Короткий вступ фортепіано містить емблематику любовно-чуттєвої хвилі: романтичні «зітхання» звучать в ладо-гармонічній «окрасі» альтерацій та хроматизмів у акордах із великими септакордами та прохідними звуками і пробігами.

Композиція солоспіву – репризна двочастинна (А А₁) із фортепіанним вступом (2 такти) та вагомою постлюдією (на інтонаціях основної теми). У вокальній партії переважає кантиленна мелодія широкого дихання, гармонізована секвенціями (на кшталт лейтмотиву Тетяни, яким розпочинається опера П. Чайковського «Євгеній Онегін»). Характерний зачин теми-мелодії (4+4) розпочинається не в умовах тоніки, а в зоні оспівування субдомінантового тону «а». В мелодію плавного руху органічно «вбудовані» стрибки на велику сексту (на слова «*кохання пал*») та чисту квінту («*не тривоже*») вниз, які мають підкреслити семантику того чи іншого слова.

У другому реченні звучить висхідний стрибок на малу сексту (на слова «*не хочу Вас*») з подальшим оспівуванням терції («*нічим журити*») несподіваного В-dur (мажоро-мінорне зіставлення). З точки зору тонального плану експозиція є розімкненою, як ознака «відкритого» серця, щирого чуття, що заповнює все навкруги себе. Фортепіанний звукообраз насичений постійним рухом шістнадцятих, що доповнює пісенну інтонацію внутрішньою пульсацією та відчуттям щільності кожної миті.

Другий розділ (А₁) розпочинається варіантом основної теми-мелодії на терцію вище, переходячи в основну тональність у серединному кадансі на домінантовій гармонії. Четверте речення є кульмінаційним, про що свідчить найвищий регістр басового голосу (g², fis²),

¹ Вавренчук І. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. URL : Se%D1%81es%D1%96jpn%D1%96_ak%D1%81enti_u_vokal/1.html (дата звернення: 15.07.2018).

² Перекладом солоспівів «Я Вас кохав» і «Вечірня пісня» займався М. Чернявський (1868–1938), а інших – М. Рильський («Я пережив своїх бажання»). Багато віршів російських письменників, що слугували поетичною основою солоспівів В. Косенка, переклав Л. Первомайський (для прикладу наведемо романс «Мені сумно» на вірші М. Лермонтова).

гучна динаміка та незвична зупинка хроматизованого сходження на тлі альтерованих субдомінант в акордовому супроводі фортепіано. Смилова кульмінація підкреслена зміною метроритмічної організації (5/4 замість усталеного 4-дольника) та фактурним викладом – рамплісажні арпеджіо охоплюють весь регістровий діапазон фортепіанного супроводу, на тлі якого вимальовується пластика чуття смиренної любові: «*як зичу Вам, щоб інший Вас кохав*».

Знаменною ознакою є завершення вокальної мелодії любовного признання на кульмінаційному тоні, в зоні тональної нестійкості (хоча VI шабелі входить у структуру домінантового нонакорду в кадансі фортепіанної партії). Пластика завершальної хвилеподібної фрази полягає також в наявності ритмічного малюнку вісімками, в який «вкраплено» висхідну інтонацію романсу (ввідний тон до субдомінанти). Усередині цієї мелодії є стрибок на тритон (вперше!) як ознака болюсного чуття, а подальше сходження до тоніки через стрибок вниз на слабкій долі з поверненням до медіанти VI шабелю – зупиняє вокальну партію, робить її знов «відкритою», немов зупинка серця (крапки просто не може бути!). Саме за такі мелодії (з національними мелотипами, ритмами, ладо-гармоніями) В. Косенка **вважають українським Глинкою**, композитором, який вніс в романтичний «інтонаційний словник» вокальної музики національні образи та «фігури» любовної мови. *В цілому тема кохання у солоспіві В. Косенка являє собою український аналог пушкінського дискурсу в інтонаційно-жанровій та індивідуально-стильовій формі.*

«**Я пережив свої бажання**» – типовий зразок любовної лірики на інтонаемах побутового романсу, що в російській культурі XIX ст. набув значення її «візитівки». У загальному плані стилістика цього солоспіву апелює до відомої елегії О. Бородини «*Для берегов отчизни дальної*». Тональність es-moll від початку надає музиці трагедійного звучання. Серед типових інтоном, що впізнаються як елегійна лірика – фрігійський мінор (другий знижений шабелі), висхідна мала секста – на початку теми та в її кульмінації¹; зменшена кварта вверх (у кадансі, тт. 8–9) – знак «згорнутої всередину себе» душевної туги; ходи по зву-

¹ Її можна вважати «жанровим генокодом», що перейшов від народної протяжної ліричної пісні до класичної пісні-романсу М. Глінки, П. Чайковського, а потім вже – в неоромантизм XX століття.

ках мінорного квартсекстакорду, малого з мінором; у кадансових тонах – стрибки вниз на октаву та малу септиму, а також зворот «VII підвищена – V вверх – T».

Солоспів відрізняється складною насиченою фактурою фортепіанного супроводу, що свідчить про можливості автора як чудово обізнаного піаніста, який розуміється на своєму інструменті та використовує його потенціал як поет (на кшталт Ф. Шуберта чи Р. Шумана, німецьких романтиків-ліриків – творців психологічної вокальної мініатюри). Розшарування фортепіанної фактури на три пласти надає музиці емоційно-психологічного напруження, віртуозного блиску, просторовості сприйняття: 1) остинатний бас – «передчуття смертного часу» (на Т-органному пункті з синкопою на сильній долі); 2) акордові педалі та акорди-грона як гармонічна підтримка голосу та темброво-регістрові відлуння його мелодії; 3) середні голоси-вторі до вокальної теми-мелодії, які в розвиваючому розділі (*Agitato; Des-dur*) перетворюються на токатний візерунок, що «згущує, ущільнює» фактурний простір та сприймається як хвиля емоційного збудження.

Мелос солоспіву «**Я пережив свої бажання**» в експозиції (простий період квадратної неповторної будови: a+b) запам'ятовується широтою дихання крупних фраз, експресією синтаксичного розгортання емоції-думки та її «згортанням». На тлі *basso ostinato* мелодична лінія солоспіву набуває благородної чеканки, стриманості та чоловічої гідності, навіть мужності. Семантика середнього розділу **B** гранично контрастує до попередньої сповіді душі. Пристрасть і відчай наповнюють декламаційну вокальну партію (на слова «*живу в самотнім вічнім болі!*»). Кульмінація на словах «*і жду: чи прийде мій кінець?*» вражає магією «божественних довгих нот» (g^2 та fis^2 дорівнюють цілому такту!), які важко подолати співакові як емоційно, так і технічно. Точна реприза врівноважує композицію поверненням в елегійний стан.

«**Крук до круку**» (в оригіналі «*Ворон к ворону летит*») – шотландська народна балада в перекладі О. Пушкіна. Вона близька до сімейних балад, про що свідчать тема та герої (убитий богатир і його дружина). Художня своєрідність балади полягає в тому, що діалог в ній – основний композиційний засіб організації сюжету. У композиції балади відсутні заспіви і кінцівки. Головна ознака балади – наявність сюжету, що наближає її до епічних жанрів (билини, казки). Тому вона може вважатися епічним жанром. Однак в баладах, на відміну від билин і казок,

відсутні основні елементи сюжету (зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка); наявний лише підсумок певних подій, які відбулися до початку розповіді. З розмови воронів слухач дізнається тільки про богатиря, якого вбито; але що сталося, ким убитий і чому, – невідомо.

Ворон к ворону летит, / Ворон ворону кричит:

«Ворон! Где б нам отобедать? / Как бы нам о том проведать?»

Ворон ворону в ответ: / «Знаю, будет нам обед;

В чистом поле под ракитой / Богатырь лежит убитый».

Фінал балади відкритий: *Кем убит и отчего, / Знает сокол лишь его, / Да кабылка вороняя, / Да хозяйка молодая.* Остання строфа підкреслює драматизм дії: богатир убитий, а дружина чекає на нього живого.

У баладі увага фіксується на одному-двох епізодах: немає ліричних відступів, докладного опису природи, зовнішності героїв. Крім того, у творі використовуються різні стилістичні засоби: епітети, символи, іносказання, порівняння, зменшувально-пестливі суфікси. Всі вони сприяють емоційній виразності балади, підсилюють трагізм її звучання. Душевні переживання героїв втілені за допомогою порівнянь, а також гіпербол і уособлень. Отже, балада поєднує в собі елементи епічної і ліричної поезії. Тому можна казати про спадкоємність між драматичним змістом балади та лірично-психологічним модусом авторського слова.

В. Косенко як глибокий психолог тонко передає природу вірша, слідуючи за кожним порухом поетичної фрази. Музичним аналогом поетичного смислообразу є семантика смерті. Автор використовує традиційну тричастинну форму АВА₁, збагачуючи музичну драматургію твору повільним медитативним епізодом (В) і динамізованою репризою (А₁) суто інтонаційними засобами.

Експозицію складає простий період з двох речень повторної будови, а символом смерті стає зображення крука. Стилiстику підкреслює маршеподібний темпоритм та характерний звукозображальний пунктирний малюнок у низхідному русі (наче крук б'є крилами, спускаючись зверху). Драматизація відбувається паралельно до колізії тексту (друге речення). Обраний малюнок інструментального супроводу посилює експресію у кульмінаційній точці: *«в чистім полі жовте жито, там козаченька убито»*. На цих рядках образ жадливого чорного птаха посилений форшлагами і групето в акордовому викладі (зупинка на гармонії **D** – відкрита форма!).

Середній розділ позначений зміною темпу (Andante), панує уповільнене сприйняття часопростору, медитативне «зависання» у філософських роздумах (розмір 6/4 встановлює половинну тривалість як часовимірну одиницю – замість четвертої). Тематизм дещо контрастує до попереднього (побудованого на звуках акордів D – T); хоча слух може віднайти похідні елементи, за мотивно-розробковим типом інтонування (псалмодія на словах «*Хто й за що його убив*») та тональним модулюванням. Драматургічний профіль розділу має вигляд сходження: від «h¹» до «h» малої октави (зупинка на субдомінантовій гармонії), що створює атмосферу психологічного занурення у передчуття трагедії. Наостанок вкажемо на колоритну секвенцію з перерваних зворотів: D₂ до C-dur (що не звучить), A-dur; D₂ (B-dur)–G-dur–fis–h. Велика фермата відмежовує середній розділ композиції від її репризного завершення (Allegro moderato).

Репризу відрізняє висхідна динамізація образно-емоційного стану, який перевищує за своїм трагічним відчуттям попередню смислово кульмінацію. Наче через розв'язку сюжету автор сповідує думку про цінність життя, однак висновок безжалісний: смерть косить все, навіть надію. У інструментальному супроводі на системній основі (кожна доля такту!) відтворені форшлагги з трьох хроматичних, варіантно-змінених оспівувань певного тону акордової вертикалі (T-D-T-D-S₉). У виконавському плані важливим є уповільнення темпу наприкінці репризи, для підсилення враження від образу смерті. Отже, українська мело-інтонація та її морфо-фонетика лише посилили трагічну сутність балади О. Пушкіна. Музична семантика твору В. Косенка позначена залежністю від загальноромантичного «словника»: мотиви оспівування, ходи по тризвукам домінантової, субдомінантової та тонічної гармоній; хроматичні (альтеровані) акорди. Слід вказати і на національні ознаки: висхідний малосекстовий (квінтовий) хід, який заповнюється поступовим протирухом; силабо-тонічне віршування; синтез мовної та пісенної інтонацій. Мелодія має колоподібну будову (розвиненість і широка інтерваліка сприяють звуковій емблематиці чорного птаха).

«**Вечірня пісня**» (Moderato) сприймається як семантичне переключення: від внутрішніх спогадів – до зовнішнього спостереження (пейзажний звукопис). Тональність B-dur традиційно пов'язана з символікою життєдайного світла: саме так відчув В. Косенко славетні пушкінські рядки («*Редеет облаков летучая гряда, / звезда печаль-*

ная, вечерняя звезда»). Мелодика «кружляє» навколо тонічного квартсекстакорду, із зупинками на сильних долях (тонкий штрих: «увядише равнини») звучить як відхилення в тональність III щаблю – d-moll), надаючи твердості оптимістичному погляду героя. Цікаве ладотональне зіставлення звучить наприкінці у репризі тричастинного середнього розділу (на слова «плещуть солодко гучні таврійські води»): b-moll-зб. VII₇ Es-dur-es-moll – D_{6/5}-d-moll. Ця послідовність «зависає» (скінчується) на септакорді (великий з мажором), який є затриманням до тризвуку фрігійського ладу; разом з динамікою *pp*, довга фермата підкреслює завершення величної картини спогадів: «в дозвіллі мрійно-му текли за днями дні».

Фортепіанний супровід позначений віртуозним розмахом і блиском (звукозображення морських хвиль, яке чергується з хоральним співом радощів від спостереження дивної природи). Вкажемо на тонку деталь інтонування: початок репризи у вокальній партії (на слова «там юна дівчина») звучить у висхідному тетракорді еолійського мінору (замість B-dur). Це характеризує мислення Косенка як поета, чуйного до психології вірша, і як меланхолійну людину-музиканта.

Загальна реприза позначена ноктюрновою фактурою, яка завершує концепцію вірша любовною семантикою, посиленою у коді висхідною мажорною поспівкою, що стверджує оптимізм психологічного настрою цього солоспіву. Після нього на слухача чекає різкий контраст з трагедійним фіналом циклу.

«**Старовинна пісня**» (Largo; f-moll) – стилізація павани. Складна двочастинна композиція АВ—А¹В¹ (з розвиненою інструментальною постлюдією (16 тактів) починається з мелодії зачину (4+4), який звучить суворо, стримано, у хоральному складі: короткі поступові мотиви поволі розгойдуються, аж до натурального VII щаблю, і повертаються в тоніку. Ладогармонія містить тонічний органний пункт (що порушується лише в заключному кадансі), який додає пісенному образу архаїчного забарвлення (асоціація зі «Старовинним замком» з фортепіанного циклу М. Мусоргського «Малюнки з виставки»).

Другий розділ пісні (неквадратної будови 7+4) виконує функцію розвитку, про що свідчать декламаційні репліки («питання – відповідь») та ладотональна нестійкість (оспівування IV щаблю субдомінантової тональності b-moll). Завершує етап драматургічного розвитку пластична тема-мелодія у «шубертівській» тональності des-moll (за ра-

хунок VI мінорного щаблю), що втілює романтичний відчай щодо помарнілої квітки (на слова «*І хто побожною рукою нащо сюди й коли поклав?*»).

Повтор вокальної експозиції позначений варіантними преображеннями фортепіанного супроводу: якщо раніше він слугував другою для вокального співу, то тепер втора «обтяжена» акордовими гронами та додатковими підголосками, ще й важкими кроками басу. Ще більшими тематичними змінами (як наслідок переживання героєм фантазій щодо квітки) позначений розділ B¹. Ритмічне дроблення другої (слабкої) долі в супроводі додає широким мелодичним ходам секвенції вокальної партії внутрішньої напруги, підкреслюючи прихований пасакальний рух (від V щабля до тоніки, із задіянням хроматичних IV й III щаблів) – знак смерті! Особливо містично звучить повтор цього розділу з новим фактурним «одягом», в якому відгомін похоронного дзвону сприймається як *післямова автора*. Таке рішення «тихої» кульмінації є більш динамічним, ніж гучні віртуозні пасажі. В цілому вкажемо на майстерне використання українським композитором європейських жанрових моделей пасакалії та павани, пов'язаних з образами смерті, душевними переживанням людини від втрати кохання, життя.

Висновок. Семантичний аналіз вокального твору В. Косенка *op. 20* виявив стильові важелі впливу на композитора. З одного боку, поетична система О. Пушкіна належить до романтичної естетики, звідси В. Косенко як автор міжвидового перекладу мав визначитися із власною стильовою інтонацією. Ним задіяні звукообразальність у єдності з душевно-емотивним багатством, пісенні мело-формули (стрибок з V щабля на I; оспівування основного тону (II-VII-VI); висхідний стрибок на м. 6); жанрові знаки-індекси в інструментальній партії (ритмічна фігура «вісімка з пунктиром»), низхідний рух (заклучні такти вокальної партії); гармонічний мінор у заключному кадансі.

З іншого боку, в умовах зміни вербального звучання віршів О. Пушкіна (українською мовою) народжується *ментально інша* інтонаційна мова; як наслідок – відбувається пересемантизація оригіналу, засвідчуючи «вихід» автора музики за межі загальноєвропейського впливу та встановлення національної «вокальної аури». Кожен з п'яти солоспівів увиразнює багатство мелосу, ладогармонії, фактурно-тембрового варіювання з урахуванням поетичного слова. Косенко ні разу не повторює інтонаційно-драматургічне рішення.

Пошук власного прочитання звукообразної символіки і оригінального втілення у музичній драматургії пушкінської «картини світу» призвів до відкриття одного з найбільш ранніх зразків міжвидового художнього перекладу в новітній українській вокальній музиці, з яскраво індивідуальним жанрово-стилістичним синтезом європейського та російсько-українського «інтонаційного словника». У підсумку («цілісній адекватності», за А. Хуторською) переважає ментальний ліричний чинник і український образ світу. Сучасний слухач відкриває для себе стильову інтонацію вокальної музики В. Косенка як втрачену культуру «чутевих обертонів і магічних вібрацій» закоханої душі, яка надолужує «дефіцит лірики» в умовах руйнівної масової ерзац-культури глобалізованого світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тюріна О. В. Косенко та Д. Шостакович у просторі пушкінської поезії (на прикладі романсів «Послання з Сибіру»). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. Вип. 66: Шостакович і XXI століття. До 100-річчя від дня народження. Київ, 2007. С. 286–291.
2. Хафізова Г. В. Стильові особливості перевтілення поезії Олександра Пушкіна у вокальних циклах: дис. ... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2016. 199 с.
3. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. 17 с.

REFERENCES

1. Tiurina O. (2007). V. Kosenko ta D. Shostakovych u prostori pushkin-skoj poezii (na prykladі romansiv «Poslannia z Sybiru») [V. Kosenko and D. Shostakovich in the space of the Pushkin Poetry (on the example of the Romances of “Messages from Sibir”)]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho* : zb. nauk. st. [The Science Herald of National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Nchaikovsky : collection of research papers]. Iss. 66: Shostakovych i XXI stolittia. Do 100-richchia vid dnia narodzhennia [Shostakovych and XXI century. To the 100th anniversary of the birth]. Kyiv. 286–291 [in Ukrainian].

2. Khafizova H. V. (2016). Stylovi osoblyvosti perevtilennia poezii Oleksandra Pushkina u vokalnykh tsyklakh: dys. ...kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.03 – Muzychne mystetstvo [Stylistic features of the impersonation of Alexander Pushkin's poetry in vocal cycles : Ph. D. diss. ... in Art Studies, specialty 17.00.03 – Musical art]. Kyiv. 199 [in Ukrainian].
3. Khutorska A. Yo. (2009). Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva [Composer's interpretation of poetical text as art translation : Ph. D. diss. ... in Art Studies]. Kharkiv : Kharkiv State I. P. Kotliarevskiy University of Art. 17 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.09.2018 р.

УДК 792.028.4, DOI 10.34064/khnum1-5008

ORCID 0000-0003-1550-4239

Грінік Т. Л.

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

Харківський державний академічний український

драматичний театр імені Т. Г. Шевченка

ПРАКТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ. РОЗДІЛОВІ ЗНАКИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ТА ЗАСВОЄННЯ НАВИЧОК ЗВУКОВИДОБУВАННЯ

АНОТАЦІЯ

Грінік Т. Л. Практика інтерпретації художнього тексту. Розділові знаки як засіб виразності та засвоєння навичок звуковидобування.

Статтю присвячено вдосконаленню роботи актора над оволодінням навичками сценічної мови. З'єднання культурологічного (вихід у суміжні мистецькі сфери – літературну, музичну) та навчально-методичного підходів до аналізу процесу формування навичок сценічної мови дозволило побудувати у рамках дослідження

алгоритм роботи актора над інтерпретацією художнього тексту, який може використовуватись у сценічній практиці.

Так, наголошується на важливості етапу аналітичного опрацювання художнього тексту, як в історико-стильовому контексті, так і у деталях, з метою «присвоєння» авторської позиції та створення власної сценічної інтерпретації. Помічниками актора в усвідомлення авторського задуму стають *розділові знаки*, що намічають також шлях до художньої виразності мови. Подібно до музиканта, актор мусить виділяти їх інтонаційно: змінами висоти, гучності, темпу, ритму мовлення. Тому, за думкою автора статті, доцільним в роботі над сценічною мовою є творче використання аналогій з музичним синтаксисом (паузами, лігами, рубато та ін.) та виконавськими штрихами музиканта (легато, маркато та ін.).

Наступний ключовий момент у створенні переконливої сценічної концепції – власні акторські *«бачення»* (термін К. С. Станіславського), які виконавець будує в уяві на основі свого попереднього чуттєвого, інтелектуального, життєвого досвіду. Прив'язані до словесного тексту, вони уможливають акторське *переживання* такої сили, яка здатна встановити «зворотній зв'язок» із аудиторією на етапі сценічного втілення твору. Наявність цього зв'язку є засновком того, що сценічна мова, як соціально престижна форма спілкування, є засобом формування мовної культури народу та носієм його мовних традицій.

Ключові слова: мовна культура, сценічна мова, сценічна інтерпретація твору, художній текст, розділові знаки, звуковидобування, динаміка, темп, ритм, голос, художня виразність.

АННОТАЦІЯ

Гриник Т. Л. Практика інтерпретації художественного тексту. Знаки препинания как средство выразительности и освоения навыков звукоизвлечения.

Статья посвящена совершенствованию работы актёра над овладением навыками сценической речи. Соединение культурологического (выход в смежные творческие сферы – литературную, музыкальную) и учебно-методического подходов к анализу процесса формирования навыков сценической речи позволило выстроить в рамках исследования алгоритм работы актёра над интерпретацией художественного текста, который может использоваться в сценической практике.

Так, акцентируется важность этапа аналитической работы с художественным текстом, как в историко-стилевом контексте, так и в деталях, с целью «присвоения» авторской позиции и создания собственной сценической интерпретации. Помощниками актёра в осознании авторского замысла становятся *знаки препинания*, намечающие также и путь к художественной выразительности речи. Подобно музыканту, актёр должен выделять их интонационно: сменой высоты, громкости, темпа, ритма речи. Поэтому, по мысли автора статьи, уместным в работе над сценической речью является творческое использование аналогий с музыкальным синтаксисом (паузы, лиги, рубато и т. п.) и исполнительскими штрихами музыканта (легато, маркато и т. п.).

Следующий ключевой момент в создании убедительной сценической интерпретации – собственные актёрские «*видения*» (термин К. С. Станиславского), которые исполнитель создаёт в воображении на основе своего предыдущего чувственного, интеллектуального, жизненного опыта. Будучи привязаны к словесному тексту, они делают возможным актёрское *переживание* такой силы, которая способна установить «обратную связь» с аудиторией на этапе сценического воплощения произведения. Наличие этой связи – залог того, что сценическая речь, как социально престижная форма коммуникации, становится способом формирования речевой культуры народа и носителем его речевых традиций.

Ключевые слова: культура речи, сценическая речь, сценическая интерпретация произведения, художественный текст, знаки препинания, звукоизвлечение, динамика, темп, ритм, голос, художественная выразительность.

ABSTRACT

Hrinik Tetiana. The practice of interpreting an artistic text. Punctuation as a mean of expressiveness and acquisition of phonation skills.

Background. Actuality of the research theme. The awareness of the importance of mastering the treasures of the native language is dictated by the rapid development of modern Ukrainian statehood. The problems of artistic culture are very acute today, and the educational role of national literature, theater, cinema, broadcasting, television in modern society is increasing. One of the ways of forming a linguistic culture is the constant contact of the country's population with the artistic word presented at the appropriate professional level. Therefore, the professional skill of the artist-actor as the bearer of the artistic word and the direct interpreter of cultural values embodied in the artistic work becomes of great importance as a means of fulfilling this vital aesthetic-educational mission.

Thus, the study of the process of improving the actor's professional skills of the stage language, the ways of optimizing of modern education in this field seems very relevant.

Analysis of recent publications on the research topic. The problems of the culture of speech, the expressiveness of the oral word, the creative nature of the artistic language and its contemporary sound on the stage are highlighted in many scientific works of theatrical teachers, linguists and theatrical scholars, psychologists and sociologists. The special investigations in the field of stage language in recent years are the works of the practitioners of artistic word, the Ukrainian actors and teachers R. Cherkashin, Yu. Sheyko, L. Vazhniova, A. Gladysheva and others. So, Yu. Sheyko pays much attention to the norms of Ukrainian oral literary speech, and insists on the need for the development of the intelligence of a contemporary actor. As the techniques of speech are an integral part of the learning process, the tutorials of L. Vazhniova and A. Gladysheva are devoted to the development of skills of high-artistic embodiment of the work. However, the special studies devoted to the formation of actor voice skills as part of the process of understanding the important role of punctuation marks in the artistic interpretation of the work were not carried out.

Methodology, goals, objectives, practical value of the research. The combination of training and creative aspects of the theory and practice of the stage language requires a great deal of methodological flexibility. The proposed article, devoted to the improvement of the actor's educational activity on mastering the skills of the stage language, uses a complex methodological base, which combines a wide cultural and highly specialized, purely methodical, approaches to the analysis of the process of work on the acquisition of practical skills of the stage language. The first involves entering adjoining artistic spheres – literary and musical; the second refers to concrete – to the practice of stage action. Their combination allows us to construct an optimal algorithm for the work of the actor over the interpretation of artistic text within the framework of the study, which is his goal. Such an algorithm, aimed at perfect mastering the heights of professional skill, can be used successfully in the acting practice of the stage speech.

The results of the study. The article emphasizes the importance of *the stage of analytical work* with literary text, both in a broad historical and stylistic context, and in details, in order to “appropriate” the position of author of the work and, further, create self-own actor's interpretation. A versatile analysis of the text, preparing it for reading, can be done in this way.

1. Determine the type of work – is this the entire work or a fragment; if this is a fragment, then what is exactly? (Excerpt from the poem, a passage from the ballad, prose, etc.).

2. Having defined the species, it is necessary to give the work the cultural and historical characteristic (at what time it is written, to which national culture belongs, on which social ground it arose, what is the outlook and life positions of the author of the text and peculiarities of his work, the place of work in the author's creativity, the distinctive features the era in which the author worked, and the one about which the work tells, is the text original or translated etc.).

3. To carry out the ideological-thematic and plot analysis of the work, to determine its main idea, to disclose in connection with it the logical content of the text, to determine what kind of plot vicissitudes prevail.

4. To analyze, how much the author turns to sensual, visual, auditory phenomena.

5. Identify and “view” the spectacular content of the text.

6. It is necessary to understand what the form of a work is, which stylistic and author's techniques are used to create an artistic whole.

7. On the basis of such a detailed analysis, one should check the first impression of the whole and redefine the content-like structure of the work.

8. Determine the personal attitude to the work.

9. To work on the “vision” of the text.

10. Based on our findings and in-depth study of the work, we should outline the line of the dynamic and tempo-rhythmic interpretation of the work.

Assistants of the actor in the awareness of the author's intention become *punctuation marks*, which also mark the way to artistic expression of speech. Like a musician, an actor should distinguish them by intonation: by changing pitch, volume, tempo, rhythm

of speech. Therefore, in our opinion, the creative using of analogies with musical syntax (pauses, leagues, rubato, etc.) and with performing touches of a musician (legato, marcato, etc.) is appropriate in working on the stage speech.

The next key point in creating a convincing stage interpretation is his own acting “visions” (K. Stanislavsky’s term), which the performer creates in his imagination based on his previous sensual, intellectual, life experience. Tied to a verbal text, they make it possible for an actor to experience an emotoin of such a force that is able to establish “feedback” with the audience at the time of the stage embodiment of the work.

Conclusions and perspectives of the research. The presence of a “feedback” with audience is a prerequisite for the fact that the stage speech, as a special kind of literary language and, at the same time, a socially prestigious form of communication, forms a linguistic culture. It is inextricably linked with the development of society and is the bearer of language traditions of the people.

Therefore, the prospects of studying the speech art are seen in the ways of its improvement: the creative decision of the main tasks of the course of the stage speech, the most important of which is a full and meaningful presentation to the audience of art intention through a set of skills aimed at voice expressiveness, precision of diction and clarity of pronunciation in the process of theatrical communication.

Punctuation is the way to expressive speech. Punctuation marks discipline our language, and this must be remembered by everyone – students, actors, everyone who is working on a language, because excessive hastiness is the greatest enemy of beginners.

Key words: speech culture, stage speech, stage interpretation of a work, artistic text, punctuation marks, phonation, dynamics, tempo, rhythm, voice, artistic expressiveness.

Актуальність теми дослідження. Усвідомлення важливості оволодіння скарбами рідної мови диктується стрімким розвитком сучасної української державності. Нагальна потреба часу, якою є підвищення мовної культури народу, надає дедалі більшого значення й вдосконаленню мистецької освіти. Питання художньої культури постають сьогодні дуже гостро, й виховна роль української літератури, національного театру, кіно, радіомовлення, телебачення у сучасному суспільстві зростає. Естетичні потреби сьогоденного українського суспільства обумовлюють увагу до вивчення шляхів виховання його мовної культури. Одним з таких шляхів є постійне контактування населення країни з художнім словом, поданим на належному професійному рівні, його сприйняття, запам’ятовування, емоційне осягнення. Наша рідна мова – запашна, духмяна, співуча, – є благодатним плідним ґрунтом для укріплення й подальшого розвитку національних культурних традицій. Тому професійна майстерність *митця-актора як носія художнього слова та безпосереднього інтерпретатора* закладених

в художньому творі культурних цінностей, що здебільшого передаються сприймаючий аудиторії *мовними засобами*, набуває чималого значення як засіб виконання цієї, без перебільшення, *життєво* важливої естетично-виховної місії.

Отже, дослідження процесу вдосконалення професійних навичок актора зі сценічної мови, шляхів оптимізації сучасного навчання у цій галузі видається вельми *актуальним*.

Останні дослідження та публікації за темою. Вирішення проблеми культури мови пов'язане із виразністю усного слова, воно потребує звучання живого слова на сцені. Дуже важливим є ставлення провідних митців, володарів слова, до питань мовної майстерності в сценічній практиці актора. Досліджуваної теми торкається у посібнику «Художнє слово на сцені» заслужений артист України, один з корифеїв театру ім. Т. Шевченка («Березіль»), курбасівець, відомий педагог та колишній завідувач кафедри сценічної мови Харківського інституту мистецтв Р. О. Черкашин: «Виразність і дієвість художнього слова на сцені легко не досягаються. Потрібні: артистична обдарованість, серйозна праця над собою і над творами літератури, призначеними для виконання на сцені, досконале оволодіння професійною майстерністю живої словесної дії в умовах сценічного мистецтва» [9, с. 145].

Проблеми культури мови, виразності усного слова, творчої природи художньої мови та її сучасного звучання на сцені знаходять висвітлення у багатьох наукових працях театральних педагогів, мовознавців і театрознавців, психологів і соціологів. Так, у посібнику з подолання проблем сценічної мови «Пошук живого слова» заслужений артист України Ю. П. Шейко наголошує на необхідності опанування мовних ресурсів, зауважуючи, що «оволодіння нормами українського усного літературного мовлення, боротьба за чистоту української мови, вироблення мовної культури є одним з найважливіших завдань при підготовці майбутніх акторів [курсив наш – Т. Г.]» [10, с. 8]. Ю. П. Шейко багато уваги приділяє нормам українського усного літературного мовлення, а також наполягає на необхідності розвитку інтелекту сучасного актора. Серед необхідних акторові навичок митець особливо виділяє уміння встановлювати творче «надзавдання» та користуватися «баченнями» (за системою К. С. Станіславського), реагувати на запропоновані автором твору обставини, спілкуватися з аудиторією – «діяти» словом, вільно оперуючи мистецтвом його емоційного забарвлення.

В. М. Баннік¹ приділяє багато уваги навичкам високохудожнього втілення твору, розкриває головну мету та завдання занять зі сценічної мови: «Потрібно “почути” написаний автором текст, вивчити ту інтонацію, яка вписана автором твору, обробити і підготувати свою, суттєво-дійову інтонацію, помічником якої повинна стати “інтонація емоцій”, тобто інтонація живої, безпосередньої людської, дійової, багатої, різноманітної мови, яка піддається фіксації і копіюванню, тому, що залежить від характеру і темпераменту людини» [2, с. 23].

Техніці мовлення – невід’ємній частині процесу навчання, навичкам високохудожнього втілення твору, без оволодіння якими неможливе самовдосконалення, також присвячені посібники її провідних викладачів – Л. А. Важньої [3] та А. О. Гладишевої [4]. Проблеми невміння володіти мистецтвом утворення логічної мелодії мови голосовими засобами, яка викликає труднощі розуміння думки, що вимовляється, розглядаються в останніх публікаціях Л. А. Важньої². Вона звертає пильну увагу на «вдосконалення літературної вимови, формування професійних якостей дихання та голосу, необхідних акторові», і пропонує вправи, що допомагають «напрацювати навички словесної дії усім, чия діяльність пов’язана з мовленням» [3, с. 3]. Свідомим живим актуальності мовного питання та особистісного ставлення до нього сучасних майстрів слова нерідко є високий ступінь емоційного забарвлення навчальних текстів. Зокрема, А. О. Гладишева³ у своєму посібнику наводить чудову «Молитву до мови» Катерини Мотрич. Ця молитва торкається кожної струни людської душі:

«Мово наша! Звонкова Кринице на середохресній дорозі нашої долі! Твої джерела б’ють десь від магми, тому й вогненна така. А вночі купаються в тобі ясні зорі. Тому й ласкава така. Тож зіцлювала Ти втомлених духом, давала силу і здоров’я, довгий вік і навіть безсмертя тим, що пили Тебе, цілющу джерелицю, і невмирущими ставали ті, що молилися на дароване Тобою слово. Бо «“Споконвіку було Слово і Слово було у Бога і Слово було Бог”» [4, с. 263].

¹ Викладач сценічної мови Олександрійського вищого училища культури.

² Завідувача кафедрою сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського, професора, заслуженої артистки України.

³ Професор кафедри сценічної мови КНУТ, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства.

Методологія, цілі, завдання, практична цінність дослідження. Поєднання тренувальних і творчих аспектів теорії та практики сценічної мови потребує неабиякої методологічної гнучкості. Відповідно, й дослідження, присвячене вдосконаленню навчальної роботи актора над оволодінням навиками сценічної мови, яким є пропонувана стаття, потребує **комплексної методологічної бази**, що містить, як складові, широкий культурологічний та вузькоспеціальний, суто методичний, підходи до аналізу процесу роботи над засвоєнням практичних навичок сценічної мови. Перший передбачає вихід у суміжні мистецькі сфери – літературну й музичну; другий звертається до конкретики – практики сценічних дій. Їх поєднання дає змогу *побудувати у рамках дослідження оптимальний алгоритм роботи актора над інтерпретацією художнього тексту*, що й є його **метою й головним завданням**. Націлений на досконале оволодіння висотами професійної майстерності, такий алгоритм може бути успішно використаним у акторській практиці сценічної мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво виразно, яскраво передавати голосом зміст фрази допомагає слухачеві сприймати мову з усім розумінням її змісту та емоційного наповнення. Кожен, хто серйозно вирішив займатися артистичною діяльністю, повинен оволодіти навичками професійної техніки – дикції та динаміки голосу, орфоєпії, змішано-діафрагмального дихання, звуковидобування – задля художнього втілення творів. У навчальному процесі засвоєння практичних навичок та вмінь доцільно реалізувати *поступово*. Отже, у рамках статті розглянемо кілька ключових моментів в роботі актора над інтерпретацією художнього тексту.

I. Розуміння авторського тексту. Перш, ніж читати текст глядачеві, його слід *зрозуміти*. Починаючи виконавець, прочитавши твір і часто оглянувши його поверхово, зловивши загальну суть, вважає, що зрозумів усе; але це далеко не так. Це загальне положення, яке стосується і творів інших видів мистецтва, таких як музика, хореографія, живопис або кінематограф. Прочитавши твір, ми сприймаємо його як ціле. Однак, щоб донести його суть до глядача, необхідно розібратись і в усіх *частинах* твору. Акторові слід *повністю* зрозуміти всі відтінки тексту: проаналізувати його логічну побудову, велику кількість деталей – відношення персонажів, мотиви їх вчинків, особливості взаємодії образів, які змальовані у творі, зрозуміти його підтекст, «другий план», наявність іронії чи інших прихованих художніх прийомів.

Різнобічний розбір тексту, готуючи його до читання, можна робити таким шляхом.

1. Визначити вид твору – цілий це твір чи фрагмент; якщо фрагмент, то який саме? (Уривок з поеми, уривок з балади, прози та інше).

2. Визначивши вид, слід дати творові культурно-історичну характеристику (в який час написаний, до якої національної культури належить, на якому соціальному ґрунті він виник, світоглядні й життєві позиції автора тексту і особливості його творчості, місце твору в творчості автора, відмінні риси епохи, в яку творив автор, і тієї, про яку розповідає твір, оригінал це чи переклад тексту і т. ін.).

3. Здійснити ідейно-тематичний та дійовий аналіз твору, визначити його головну ідею, розкрити у зв'язку з нею логічний зміст тексту, встановити, якого роду сюжетні перипетії переважають.

4. Проаналізувати, чи багато автор звертається до почуттєвих, зорових, слухових явищ.

5. Визначити та «переглянути» видовищний зміст тексту.

6. Слід розібратись, якою є форма твору, які стилістичні й авторські прийоми використані задля створення художнього цілого.

7. На основі такого детального розбору слід перевірити своє перше враження від цілого та знов визначити змістовно-образну структуру твору.

8. Визначити особисте ставлення до твору.

9. Попрацювати над «баченням» твору.

10. На основі наших висновків і глибокого вивчення твору намітити графічну лінію динамічної і темпо-ритмічної трактовки твору.

Отже, для того, щоби створити власне переконливе прочитання художнього тексту, необхідно пройти через *аналіз окремих його фрагментів* та змістовних нашарувань.

Частина (фрагмент) твору, як в літературі, так і в музиці та хореографії, складається з ще більш дрібних одиниць членування – фраз, речень, тактів (мовних тактів). Однак К. С. Станіславський зауважував, що читець повинен працювати над тим, прагнути до того, щоб у мові з'явилася «така сама *неперервана лінія звучання, яка виробилася в співі [курсиви наші – Т. Г.]* і без якої не може бути справжнього мистецтва слова. Є щасливці, які, не навчаючись, відчувають природу своєї мови і за інтуїцією говорять правильно. Але таких небагато, одиниці. Переважна ж більшість говорить жахливо. Подивіться, як музиканти вивчають закони і те-

орію свого мистецтва, як вони доглядають свій інструмент: скрипку, віолончель або рояль. Чому ж драматичні актори не роблять того самого? Чому вони не вивчають законів мови, чому не доглядають за своїм голосом, мовою, тілом? Вони – їхні скрипки, віолончелі, їх найтонше знаряддя виразності. Їх створив найгеніальніший майстер – сама чарівниця Природа. Такі люди не хочуть зрозуміти, що *випадковість не мистецтво, і що на ній не можна ґрунтувати його*» [8, с. 468]. Отже, не слід довірятись першому враженню від прочитаного матеріалу, потрібно зробити висновки із всебічного аналізу твору.

Розділові знаки як засіб виразності. Навички звуковидобування, темпоритм і динаміка голосу. Першими помічниками в розумінні логічного розвитку думок автора та їх розкритті виступають розділові знаки, з якими, слідом за аналізом змісту та авторського стилю, необхідно ретельно ознайомитись. Адже на початку роботи над текстом розділові знаки, мов ліхтарі на воді, вказують нам шлях розуміння думок автора, від однієї до іншої, і так до кінця твору.

Розділові знаки існують не лише в літературних творах; вони є також і в музиці, де до них відносяться, наприклад, тактова риса, пауза – знак мовчання, що вказує на його довжину, реприза – знак повторення [5], а також штрихи (засоби звуковидобування та ведення звуку): легато, деташе, стаккато, спіккато [5, с. 427]. Всі вони призначені допомогти кращому розумінню виконавцем художнього задуму твору.

Окрім того, драматичні актори застосовують такі ж самі прийоми звуковидобування, змін динаміки голосу, як і музиканти: крещендо (поступове посилення сили звуку), дімінуендо (поступове зниження звуку), піано (тихо), піаніссімо (дуже тихо), форте (гучно), фортіссімо (дуже гучно), меццо-піано (не дуже тихо), меццо-форте (не дуже гучно), сфорцандо (акцентуючи, підкреслюючи з силою) [5, с. 91].

Розділові знаки можуть не співпадати з інтонаційною побудовою речення. Тоді вони залишаються засобом письмової мови, а в розмовній не передаються. Коли ми говоримо, що кома чи якийсь інший розділовий знак не читається, це означає, що в усній мові не повинно бути в даному випадку ні паузи, ні підвищення або пониження голосу, співпадаючого з цим розділовим знаком. Розділові знаки, які не читаються, при роботі над твором беруться в дужки, наприклад:

«Всі стали розходитись, / розуміючи (,) що при такому вітрі / летіти небезпечно» (М. Тихонов. «Перший літак»).

Розглянемо кожний розділовий знак в літературі окремо.

Крапка. Крапка вказує нам на завершення думки. Як розділовий знак, що позначає в тексті її закінчення, вона вимагає зниження нашого голосу від його звичної середини. Звичною серединою ми називаємо ту роботу звуку, голосу, від якої нам зручно й легко вести його вгору і вниз. Рух нашого голосу створює враження завершення того, що ми виголошуємо. І чим глибше знижується звук голосу, тим сильніше у слухача враження «роз'єднаності попереднього з наступним», тим сильніше відчуття кінця того, про що ми говорили.

Чим більше насичений внутрішнім змістом кінець думки, яку ми виголошуємо, тим глибше знижується наш голос до крапки. У трагічних монологів він спадає іноді до межі голосових можливостей виконавця. Крапка вимагає після себе довгої паузи, особливо тоді, коли вона завершує якусь змістовну та вагому для драматургії твору думку. Саме про це писав К. С. Станіславський: «Чи розумієте ви, що це означає?! Крапка в трагічному монолозі?! Це кінець! Це смерть! Хотите відчутти, про що я кажу? Вилізьте на найвищу скелю! Над безоднім урвищем! Візьміть важкий камінь – і ... Жбурніть його... Униз, на саме дно! Ви почувете, відчуєте, як камінь розтритися. На дрібні шматочки! На пісок! Потрібно таке саме падіння!... Голосове! З найвищої ноти, на саме дно теситури. Природа крапки вимагає цього» [8, с. 672].

Зробити це глибоке зниження голосу нелегко. Для цього потрібно певне технічне тренування. У буденному житті люди звикли розмовляти, не використовуючи всього багатства свого голосу, так що спершу студенту, який починає серйозно працювати над голосом, це зниження може навіть здатися надмірним, навмисним. Голос, будучи мало підготовленим до легкості руху вгору та вниз від звичної йому середини, безперечно, слухається погано. У студента створюється хибне відчуття: йому здається, що він знизив голос, насправді ж, його голос зовсім не відійшов від звичної йому середини. Слід тренувати голос, щоб прийомом його різкого зниження і підняття володіти легко.

Тривалість паузи на крапці може бути різною – короткі фрази, які закінчуються крапкою, допомагають створити особливий ритм мови. Іноді в цих випадках слово створює цілу фразу, а вимовляється воно чітко, енергійно.

«І гнів, і жах. І білі маски / Облич. / І злами рук, як ринв. / І от за- тихло. / Тільки пласко / Лисніє квадратний ринг. / Там не суперник

мій, / а ворог / Зіперсь бундючно на канат. / Над ним у чорному, / як ворон, / чаклує хижий секундант». (Б. Олійник. «Ринг»).

«... Стихло раптом. І спало. І одлягло. / Одкотилось. Зів'яло. / Дощ... / Дивний дощ. Голубий. / Наче мрія, / ласкавий дощ. / Чистий дощ, як надія. / Пшеничний дощ...» (Б. Олійник).

Невеликі речення, які так широко використовують поети в своїх творах, підкреслюють емоційне напруження, сум, радість, біль, відповідно до змісту твору. Кожна пауза в наведених літературних прикладах звучить по-різному, хоча в кожному з уривків голос на крапці знижується.

Крапка з комою є рідковживаним розділовим знаком, в звучній мові йому характерна інтонація деякого зниження, меншого, ніж при крапці, але значно більшого, ніж при комі, у зв'язку з тим, що крапка з комою розмежовують частини речення, які вже мають коми. Крапка з комою ставиться у кінці частково завершеної думки, яка має більш-менш самостійний характер у великому періоді і є його частиною. Крапка з комою поділяє велику думку на її складові частини, майже завжди рівні між собою щодо значення. На практичних заняттях з читання в голос рекомендується дуже чітко розрізняти звучання крапки і крапки з комою. Якщо крапка вимагає глибокого зниження голосу, то при крапці з комою це зниження буде порівняно незначним. Крапка з комою дає нам з'єднуючу паузу. Наприклад:

«Обридло Жабам, як на гріх, / В болоті жити самостайно; / Ніхто їх не чіпав, дурних, / Жили та гралися звичайно...» (Леонід Глібов).

Кома. Незавершена думка, яка ще розвивається, відмічається комою. Кома сполучає попередню думку або частинку думки з подальшою. У великій і складній думці вона зв'язує між собою окремі її частинки. До коми голос від своєї звичайної середини йде вгору, причому ступінь цього підвищення різний, від найнезначнішого до гранично високого, залежно від змісту, насиченості того, що виголошуємо. Наявність коми дає з'єднуючу паузу. Чим вище піднесення голосу до коми, тим гостріше відчувається нерозривність попереднього з наступним.

Кома – розділовий знак, який ставиться тільки в середині речення. Вона багатозначна, тому потребує в різних випадках різної інтонації. Під час переліку кома потребує послідовного підвищення голосу. Вона може ділити речення при порівнянні або протиставленні явищ. Така кома відрізняється більшою тривалістю, ніж при переліку.

«Вербова гілка зацвіла / У мене на столі, / Як символ сонця і тепла, / Ще схованих в імлі, / Як знак зеленої весни, / Котра ще вдалині, / Як знак, що щастя сад рясний / Даровано мені». (М. Рильський. «Вербова гілка»).

Кома потребує особливої уваги, оскільки може відзначати різні граматичні і змістові відношення між частинами речення та їх інтонаційні барви.

«Тепер Еней убрався в пекло, / Прийшов зовсім на інший світ; / Там все поблідло і поблекло, / Нема ні місяця, ні звезд, / Там тільки тумани великі, / Там чутні жалобні крики, / Там мука грішним не мала. / Еней з Сивілою гляділи, / Якії муки тут терпіли, / Якая кара всім була». (І. Котляревський. «Енеїда»).

Двокрапка, як знак логічного поділу мовлення, майже не відрізняється за розміром паузи від крапки з комою, інтонація обох частин, на які вона ділить фразу, рівна, тон – пояснювальний. Наприклад:

«Він усьому заздри́в: навіть латці́ / На старих сусідових штанах. / Навіть тіні власній – небораці́: / «Преться за тобою, сатана» (Б. Олійник).

Наш голос після двокрапки не має руху ні вгору, ні вниз – він лишається на одному рівні. Голос немовби затримує увагу слухача на тому, що буде сказано далі. Двокрапка вказує нам на пояснення того, що саме було сказано, тим, що за цим піде. Крім того, вона ставиться перед переліком і прямою мовою.

Три крапки. Це означає, що думку перервано або іншою думкою, або почуттям, яке раптом спалахнуло. Крапки використовуються для передачі незакінченого, обірваного мовлення. На трьох крапках наш голос уривається. Пауза, що виникла на трьох крапках, має договорити те, що не висловлено, тому вона неодмінно повинна бути глибоко виправдана, тобто насичена думкою або почуттям. Вона така ж значна, як при крапці, навіть довша.

«Одваживсь Вовк у Лева попросити, / Щоб старшиною до Овець / Наставили його служити...» (Леонід Глібов).

«І стоїть тепер над воротами, / І когось так печально жде. / Може, хтось-таки... / Ну хоч хтось-таки... / Та ніхто до неї не йде». (Б. Олійник).

Тире – специфічний розділовий знак, інтонація якого характеризується не тільки підвищенням голосу, але й неодмінно паузою, значно більшою, ніж пауза при комі. Тире – це місток від попереднього слова до дальшого, місток, перекинутий через паузу. Тире зустрічається

в простих і складних реченнях. Воно ставиться з метою роз'яснення того, що знаходиться перед ним, або одне явище протиставляється іншому. Тире показує з'єднуючу паузу і вимагає незначного підвищення голосу на слові, після якого ставиться. Наприклад:

«Люди – прекрасні. / Земля – мов казка. / Кращого сонця ніде нема. / Загруз я по серце / У землю в'язко. / Вона мене цупко трима». (В. Симоненко).

Знак питання вимагає значного підвищення тону. Ще більше він підвищується у фразах із знаком оклику. Інтонація звуку запитання передається за допомогою підвищення голосу на наголошеному слові питального речення. Під кінець питального речення голос знижується. Питальні речення бувають, в основному, двох видів: без запитального слова і з запитальним словом («коли», «де», «хто», «чому»). У питальному реченні без запитального слова голос на кінці речення різко йде вгору, підвищується. Слово, яке несе запитання, наголошується значно менше.

«Сиділа у печі хороша Паляниця; / На господиню стала гомонить: / – А щоб їй так і сяк! І докіль тут сидіть? / У очі вилаю, бо не велика птиця!.. / – Мовчи та диш! – Озався у куточку Книш». (Л. Глібов).

Знак оклику. При окликові голос підноситься різко вгору і одразу ж робить коротке зниження. Наприклад:

«За честь і правду все віддай, коли ти любиш рідний край!» (М. Вороний).

На письмі дуже часто застосовуються лапки, дужки, вставні слова і речення, слова, виділені іншим шрифтом.

Лапки використовуються для виділення індивідуальних назв – газет, книг, фільмів та ін. (товариство «Просвіта», газета «Вечірній Харків», роман О. Гончара «Собор» та ін.). Також за правилами правопису лапки використовують під час запису цитат та прямої мови. Ними ж відмічають слова, що мають сатиричний характер, щоб привернути до них увагу.

Слова, взяті у лапки, вимовляються дещо голосніше від інших і трохи повільніше. Їх немов би виносило наперед, порівняно з рештою слів, як значніші. Наприклад:

«Тут *“чужий”* зрадів, / не знаю вже, чого. / І знов питає...» (Леся Українка).

Дужки використовуються для виділення вставних слів і речень, зокрема, таких, що повідомляють щось нове, дають додаткову інформа-

цію. Дужками позначаються слова другорядного значення. Тому слова в дужках, на відміну від тих, які взято у лапки, вимовляються тихіше і трохи швидше, ніж ті, що відносяться до головної думки. У тексті нам часто доводиться читати групи вставних слів, а то й цілі вставні речення.

У таких випадках виконавець відриває вставне речення паузою від головного, починає його тоном нижче або вище від головного, вимовляє його трохи швидше, і кінець його повертає до перерваного звучання головного; потім знову робить паузу і з невеликим підсиленням звуку продовжує головну перервану думку. Наприклад:

«Шов Панас із города додому / З сокирою й мішком. / Вертається довелось самому, / Прямуючи ліском. / Іде Панас, не розглядає, / Міркуючи про щось / (Міркує той, хто нужду знає), / А чує – кличе хтось» (Леонід Глібов).

«Хтось Мухам набрехав, / Що на чужині краще жити, / Що слід усім туди летіти / Хто щастя тут не мав. / Наслухались дві Мухи того дива / (Про се найбільше Чміль гудів). / – Тут, кажуть, – доля нещаслива, / Дурний, хто досі не летів!» (Леонід Глібов).

Слова, взяті в дужки, читаються як вставні, як другорядні, їх виділяють інтонаційно, голосом, і темпом.

Слова і речення, **виділені іншим шрифтом**, вимовляють з певним підвищенням або в іншому темпі мовлення, оскільки такі виокремлення підкреслюють важливість сказаного, необхідність звернути на нього особливу увагу.

В цілому ж розділові знаки завжди означають невелику зупинку, тому кожен початківець мусить пам'ятати – ці зупинки *не повинні бути механічними*, якими вони є при першому читанні твору; згодом їх слід використовувати як засіб смислової оцінки виголошуваних слів, передання емоційного змісту «бачень», що виникають при роботі над твором.

II. «Бачення» твору формується поступово і не швидко. На цьому творчому моменті слід зупинитись детальніше.

Все зображене у творі життя виконавець повинен наочно та яскраво побачити у своїй уяві. Всі персонажі мусять стати для нього живими, добре знайомими. Йому слід ясно уявити всі їх дії та обставини подій, всі пейзажі, предмети, явища, що змальовані автором. Живі, життєві уявлення, якими виконавець наповнює текст, К. С. Станіславський називав «баченнями» та надавав їм вирішального значення в процесі словесної дії.

Тільки на основі ясних, докладних «бачень» можна поділити думки та почуття автора, зробити авторський текст власним. Згідно системі К. С. Станіславського, з «баченням» сполучаються слухові, смакові, дотикові, нюхові та інші уявлення. Отже, актор-студент повинен досить ясно уявляти відчуття спеки, холоду, фізичного болю або задоволення, якщо про них сказано в тексті. «Баченнями» виконавець має наповнювати не тільки конкретні описи зовнішності героїв, їх дій, обстановки та іншого, але й всі абстрактні висловлювання автора, оскільки на основі живих уявлень студент швидше усвідомить думку автора, а його звертання до глядача пролунає набагато правдивіше й переконливіше. Й, хоча фантазія актора завжди повинна ґрунтуватися на авторському тексті, виконавські «бачення» мусять бути значно ширшими, детальнішими, ніж авторські описи. У своїх «баченнях» виконавцю доводиться використовувати власні спогади, асоціації, спостереження. Герої твору можуть нагадувати йому реальних людей, а ті чи інші ситуації та почуття – власно пережиті події. Подібні асоціації допомагають глибше проникнути в авторський текст, досягнути його ідейне та емоційне наповнення. «Бачення» повинні бути узгоджені з думками, які ми вкладаємо в свої слова. Визначення думок та накопичення «бачень» повинні йти паралельно, у відповідності до виконавського завдання.

Слід пам'ятати, що «бачення» – основний засіб переконливого художнього читання. На їх основі відбувається перехід до стану безпосереднього живого **переживання** в момент виступу, коли, оставивши позаду всю нелегку роботу з поступового вивчення тексту, виконавець «присвоює» авторський твір. Тому дуже важливим виявляється створення й «переглядання» студентом «кінострічки бачення», на основі якої й складається його живе спілкування з глядачем.

Також, «вжившись» у твір, слід попрацювати над жестом, динамікою і розподіленням своїх сил на всьому відрізку його виконання.

Виносячи твір на суд глядача, слід прочитати його педагогу, потім декільком слухачам. Йдучи на сцену, варто урахувати аудиторію, акустику зали. Прочитавши твір глядачеві, необхідно обов'язково повернутись до його доробки, оскільки глядач є останнім радником і «контролером» виконавця.

Висновки. 1. Кожний твір, взятий для виконання, слід глибоко вивчити, розпочавши роботу над ним з ретельного всебічного аналізу

як у широкому змістовному та історико-стильовому контексті, так і детально розглядаючи окремі його складові з метою осягнення авторського художнього задуму, його «привласнення» та адекватного донесення до глядача.

2. Важливими віхами – помічниками актора на шляху до розуміння змістовного багатства художнього тексту є різноманітні розділові знаки (крапки, коми, тире та інші), що їх, у відповідності до образного змісту твору, актор, подібно до музиканта, повинен виділяти інтонаційно: змінами висоти, гучності, темпу, ритму мовлення. Окремі аналогії з музичним синтаксисом (різноманітними паузами, ферматами, лігами, рубато) та виконавськими штрихами музиканта (легато, стаккато, маркато та інші) – можуть стати у пригоді і в роботі над вдосконаленням сценічної мови.

Таким чином, розділові знаки є шляхом до виразності мови. Розділові знаки дисциплінують нашу мову, і про це треба пам'ятати кожному – студентам, акторам, всім, хто працює над мовою. Надмірна похальність – найбільший ворог початківців.

3. Необхідним компонентом створення переконливої акторської інтерпретації художнього тексту постають власні акторські «бачення» (термін К. С. Станіславського), які виконавець буде в уяві на основі свого попереднього чуттєвого, інтелектуального, життєвого досвіду. Саме «кінострічка бачень», прив'язана до словесного тексту, робить можливим акторське *переживання* такої сили, яка на етапі сценічного втілення художнього слова перетворює його на «живе», доступне й здатне встановити «зворотній зв'язок» із аудиторією.

4. Саме наявність такого «зворотного зв'язку» є передумовою того, що сценічна мова, як особливий різновид літературної мови та, водночас, соціально престижна форма спілкування, формує мовну культуру. Вона нерозривно пов'язана з розвитком суспільства та є носієм мовних традицій народу.

Перспективи дослідження мовного мистецтва вбачаються на шляхах його вдосконалення – творчого вирішення основних завдань курсу сценічної мови, головними з яких є повноцінне й змістовне донесення до глядача авторської думки за допомогою комплексу навичок, націлених на виразність, дикційну чіткість і ясність висловлювання, необхідних у процесі театральної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. 233 с.
2. Баннік В. М. Сценічна мова. Навчальний посібник для студентів учбових закладів культури і освіти, шкіл мистецтв, керівників колективів художнього слова. Олександрія, 2007. 140 с.
3. Важньова Л. А. Скоромовки в мовному тренінгу (Практикум зі сценічної мови) : навч. посібник. Харків : Колегіум, 2015. 170 с.
4. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навч. посібник. Київ : Червона Рута – Турс, 2007. 266 с.
5. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 3-е, испр. и доп. Ленинград : Госмузиздат, 1959. 517 с.
6. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі. К. : Мистецтво, 1964. 290 с.
7. Саксаганський П. К. Думки про театр. К. : Мистецтво, 1953. 235 с.
8. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Частина I та II. Щоденник учня. Переклад Т. Ольховського, за ред. Ф. Гаєвського. К. : Мистецтво, 1953. 672 с.
9. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені : навч. посібник. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.
10. Шейко Ю. П. Пошук живого слова : навч. посібник з подолання проблем сценічної мови. Харків : Колегіум, 2011. 187 с.

REFERENCES

1. Babych, N. D. (1990). *Osnovy kul'tury movlennya* [Fundamentals of speech culture]. Lviv : Svit. 233 [in Ukrainian].
2. Bannik, V. M. (2007). *Stsenichna mova : Navchal'nyy posibnyk dlya studentiv uchbovykh zakladiv kul'tury i osvity, shkil mystetstv, kerivnykiv kolektyviv khudozhn'oho slova* [Scenic language. A manual for students of institutions of culture and education, schools of art, leaders of artistic word groups.]. Oleksandriya [Ukrayina], 140 [in Ukrainian].
3. Vazhn'ova, L. A. (2015). *Skoromovky v movnomu treninhu (Praktykum zi stsenichnoyi movy) : Navch. posibnyk* [Tongue twisters in language training (Workshop with theatrical stage language) : tutorial]. Kharkiv : Collegium. 170 [in Ukrainian].
4. Hladysheva, A.O. (2007). *Stsenichna mova. Dyktsiyna ta orfoepichna normatyvnist' : Navch. posibnyk* [Scenic language. Diction and orphoepic normativity : tutorial]. Kyiv : Chervona Ruta – Turs. 266 [in Ukrainian].

5. Dolzhans'kyy, A. N. (1959). Kratkiy muzikalniy slovar. Izd. 3-e. [Briefe musical dictionary. Edition 3rd, completed]. Leningrad : Gosmuzizdat. 517 [in Russian].
6. Mar'yanenko, I. O. (1964). Stseny. Aktory. Roli [Stage. Actors. Roles]. Kyiv : Mystetstvo, 290 [in Ukrainian].
7. Saksahans'kyy, P. K. (1953). Dumky pro teatr [Thoughts about theater]. Kyiv : Mystetstvo, 235 [in Ukrainian].
8. Stanislavs'kyy, K.S. (1953). Robota aktora nad soboyu. [Actor's work on himself]. Pereklad T. Olkhovskogo za red. F. Haevskoho [Translated by T. Olkhovskiy, ed. by F. Haevskiy]. Kyiv : Mystetstvo. 672 [in Ukrainian].
9. Cherkashyn, R.O. (1989). Khudozhnye slovo na stseni: Navchal'nyy posibnyk [Artistic word on stage : tutorial]. Kyiv : Vyshcha shkola. 327 [in Ukrainian].
10. Sheyko, Yu. P. (2011). Poshuk zhyvoho slova : Navchal'nyy posibnyk z podolannya problem stsenichnoyi movy [Search of a living word : a manual on overcoming the problems of scenic speech]. Kharkiv : Collegium. 187 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.07.2018 р.

УДК 792.02, DOI 10.34064/khnum1-5009

ORCID 0000-0002-3828-3830

Аркадін-Школьник О. А.

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

ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ САМОПОЧУТТЯ У ВИХОВАННІ АКТОРСЬКОЇ І РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

АНОТАЦІЯ

Аркадін-Школьник О. А. Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської та режисерської майстерності.

Стихія імпровізації – основа основ, фундамент сценічного мистецтва. Стаття розглядає споріднені поняття імпровізації та імпровізаційного самопочуття – особливого внутрішнього стану, який дає змогу акторові повною мірою виявити свій талант, позбутися штампів, затисків і механістичної «гри на котурнах».

Тему імпровізації в художній творчості, зокрема, сценічному мистецтві можна віднести до кола «вічних», що з часом не втрачають актуальності та здатні й сьогодні набувати нового звучання. Проблема ідеального «актора-творця», вільного, незалежно мислячого, цікавила практично всіх театральних геніїв світу, експериментаторів і реформаторів сцени. У сфері уваги – теоретичні праці театральних корифеїв ХХ ст., часу формування вільного театру, – К. Станіславського, Є. Вахтангова, Б. Брехта та ін. Спираючись на їх спадщину, сучасні майстри сцени знаходять близькі собі мотиви і розвивають їх в своїй творчості і педагогіці. Дослідження має на меті узагальнення основних методів виховання імпровізаційних навичок та умов досягнення стану імпровізаційного самопочуття в сценічній практиці актора й режисера.

Театральні педагоги постійно оновлюють систему вправ для розвитку акторської майстерності, але константними є опора на ігрові елементи, властиві природі театру, та насичення їх живими образами й асоціаціями. Для досягнення імпровізаційного стану видається доречним додатково вводити музично-пластичні вправи як основу обов'язкової щоденної розминки студентів. Саме такий комплексний підхід сприяє досягненню імпровізаційного самопочуття актора – складової сучасної театральної режисури – і готує студентів до плідної роботи в театрі.

Ключові слова: імпровізація, імпровізаційне самопочуття, актор, режисер, театр, педагогіка, сценічне мистецтво.

АННОТАЦІЯ

Аркадін-Школьник А. А. Импровизационное самочувствие в воспитании актёрского и режиссёрского мастерства.

Стихия импровизации – основа основ, фундамент сценического искусства. Статья рассматривает родственные понятия импровизации и импровизационного

самочувствія – особого внутрішнього стану, яке дозволяє актору в повній мірі проявити свій талант, звільнитися від штампів, зажимів і механістическої «ігри на котурнах».

Тему імпровізації в художественному творчестві, в частині, сценічеському мистецтві, можна віднести до кола «вечних», не втрачаючих з часом своєї актуальності, спроможних і сьогодні здобувати нове звучання. Проблема ідеального «актора-творця», вільного, незалежно мислячого, цікавила практичеськи всіх театральних геніїв світа, експериментаторів і реформаторів сцени. В сфері уваги – теоретическі праці театральних корифеїв ХХ в., часу формування вільного театру, – К. Станіславського, Е. Вахтангова, Б. Брехта і др. Спираючись на їх спадщину, сучасні майстри сцени знаходять близькі до себе мотиви і розвивають їх в своєму творчестві і педагогіці. Дослідження ставить мету обобщити основні методи виховання імпровізаційних навичок і умов досягнення стану імпровізаційного самочувствія в сценічеській практиці актора і режиссера.

Театральні педагоги постійно оновлюють систему вправ для розвитку акторського майстерства, однак постійними є опора на ігрові елементи, присутні в природі театру, і насичення їх живими образами і асоціаціями. Для досягнення імпровізаційного стану представляється вмістним додатково вводити музичально-пластическі вправи як основу обовязкової щоденної розминки студентів. Саме такою комплексною підходом сприяє досягненню імпровізаційного самочувствія актора – важливою складовою сучасної театральної режиссури – і готує студентів до плідної роботи в театрі.

Ключеві слова: імпровізація, імпровізаційне самочувствіє, актор, режиссер, театр, педагогіка, сценічеське мистецтво.

ABSTRACT

Arkadin-Shkolnik Oleksandr. Improvisational self-feeling in the upbringing of actor's and stage directing mastery.

Formulation of the problem. Relevance of the theme, the aim and material of research. The article deals with the related concepts of improvisation and improvisational self-feeling, state of health that is a special internal state that allows the actor to fully demonstrate his talent, to get rid of stamps, physical and psychological clamps and mechanistic “playing on cothurni”.

The theme of improvisation in artistic creativity in general and in stage art in particular, undoubtedly, can be attributed to the circle of “eternal” ones, which over the time not lose their relevance and can acquire new sounding and coloring. Since improvisation is the basis and an integral part of a theater and scenic playing. This clearly demonstrates, for example, the existence from the very origins of the stage art of its separate branch – the theater of improvisation – which has experienced a number of transformations from the Antiquity to our time, ups (such as the Renaissance comedy dell arte) and downs, and reviving today in the new experimental forms. Or the modern flourishing of the

“directorial” theater, where improvisation often becomes a full-fledged component of stage action.

Anyway, in the works of almost all theatrical geniuses of the world, the greatest experimenters and reformers of the scene we can see the idea of finding the perfect actor, free, independent-minded, an ideal “actor-creator”. In the field of our attention – the theoretical works of theatrical luminaries of the twentieth century, the time of the formation of a free theater – K. Stanislavsky, B. Brecht, E. Vakhtangov and others. Based on this heritage, modern masters of the scene find their own motives and develop them in their work and pedagogy. **The study aims** to summarize the main methods of developing improvisational skills and conditions for achieving the state of improvisational well-being in the practice of an actor and stage director.

Results of the study. In the domestic theater of the new generation, the improvisational method was actively developed and promoted by K. S. Stanislavsky and his follower E. B. Vakhtangov. They relied on the principles and mechanisms operating in the Italian comedy dell’arte; however, the transfer to the new ground and reality has fundamentally changed the principles of improvisation, which resulted in the unique phenomenon – the synthesis of the psychological theater with improvisational one.

Rejecting the outdated kind of improvisation, Stanislavsky brought up this method to technical perfection in tandem with the inner spiritual fullness of the actor. Stanislavsky’s new interpretation of this idea was based on the fact that a person (and, therefore, the actor on the stage) cannot repeat any actions twice exactly the same. Thus, if an actor performs his actions on the stage absolutely truthfully, then each rehearsal and performance will be held in free improvisation or, as they say, in “improvisational well-being”. E. Vakhtangov, the successor of the great master, considered the same. The best proof of his ideas judgments is the play “Princess Turandot”, which from the beginning to the end was created in the form of an improvisational theatrical performance.

For successful improvisation work it is necessary the actor need to not expect what is happening. For example, actor’s etudes educate the unexpected reaction of the actor in the perception of the current event, which inevitably leads to the transparency and truthfulness of the role picture. The methodological application of B. Brecht’s formula, entitled “*not A*”, is directed at this: the actor, showing what he does, in all-important places should make the viewer understand, what he does not. He plays so that we could see the alternative as clearly as possible, hinting on the other plot possibilities when the piece gives only one of the possible options.

For the successful upbringing of the “ideal” type of actor mentioned above, it is first and foremost important to apply game, training methods of development not only to the physical form, but also to the imagination, the flexibility of the mind and the wit of an actor. Therefore, only an integrated approach in teaching methods and the rehearsal process is able to develop the creative potential of an actor and direct it to the necessary course.

It was this approach that was used during this study in practice, which resulted in the birth of such a methodological technique as “blind rehearsals”. Before the rehearsals of the performance were started, a long preparatory period was held on the Stanislavsky system, and after a deep “intelligence research” and mastering the text, the actors

began to work, being “blind» absolutely. For almost a month, the actors worked at the rehearsals with a blindfold, which sharpened their perception of the text, the scene and the partner. Left alone in the dark with the material, the actors showed a brilliant result in studying of it.

Conclusions. The ability to improvise or “improvisational abilities” should be attributed to the general abilities of the person, which complement the special creative abilities, are subject to improvement and are mandatory for the development of future actor and director.

Making use of the innovation in the psychology of creativity, actors-masters permanently update a system of exercises, always bringing in these game images and associations. This helps to avoid of mechanistic and artificial methods. In addition, it is necessary to introduce a set of plastic musical exercises that are the beginning of a lesson for students and develop in such important forms of theater education as a musical-plastic sketches, fragments, and so on. Thus, an *integrated approach* to work on improvisation-being of students prepares them for the next step in the mastery of acting and future work in the theater.

The developed sense of improvisation, in our opinion, is the basis upon which all other features of actor’s personality will put on. That is why we consider the most difficult task of theater pedagogy to see, discover and apply the student’s creative abilities.

Modern theatrical practice implies that the actor is free within the overall outline of the role that the director offers him. Modern stage direction encourages actors to mobility, a variety of creative solutions, independent thinking – that is, to improvise. It is that opens wide **research prospects** within the chosen theme.

Keywords: actor, stage director, improvisation, improvisational self-feeling, theater, education, pedagogy, stage art.

Постановка проблеми. Актуальність, розробленість теми, мета й матеріал дослідження. Особливий стан самопочуття, коли ніби самі собою, на інтуїтивному, підсвідомому рівні народжуються несподівані блискучі акторські й режисерські знахідки, миттєво приходять щасливі сценічні рішення, що викликають подяку й захоплення публіки, а, буває, виводять акторську роботу чи загалом театральну виставу на рівень геніальності – саме такий творчий стан є вершинним у сценічній майстерності. В сучасному театральному дискурсі він здобув визначення «*імпровізаційне самопочуття*» [напр.:16]. Саме такий внутрішній творчий стан є необхідною передумовою та живильним середовищем процесу *імпровізації* – першооснови та невід’ємної складової сценічної *гри*, тобто – самого театального мистецтва. *Імпровізаційне самопочуття* та *імпровізація* – споріднені поняття, які мають принципові відмінності (до них ми звернемося нижче); при цьому

остання – один з найзагадковіших феноменів, насамперед, завдяки своїй стихійній природі.

Тему імпровізації в художній творчості взагалі та в сценічному мистецтві зокрема, безперечно, можна віднести до кола «вічних», тих, які з плином часу не втрачають своєї актуальності та здатні набувати нового звучання й забарвлення. Оскільки стихія імпровізації – основа основ, фундамент сценічного мистецтва. Це наочно доказує, наприклад, існування від самих витоків сценічного мистецтва його окремої гілки – *театру імпровізації* – що від Античності до нашого часу пережив низку трансформацій, зліти (як-то ренесансна комедія dell'arte) й періоди занепаду, відродившись сьогодні у нових експериментальних формах. Або – зобов'язаний ХХ століттю сучасний розквіт «режисерського» театру, у якому імпровізація часто стає повноправним компонентом сценічної дії.

Отже, проблема виховання ідеального, вільного, без внутрішніх «меж» і затисків, актора мислячого, «актора-творця», тою чи іншою мірою цікавила майже всіх театральних геніїв світу, експериментаторів і реформаторів сцени. Так само, як і шляхи досягнення бажаного стану «*імпровізаційного самопочуття*» як відправної точки акторського й режисерського пошуку; адже тільки гармонійна взаємодія актора й режисера уможливорює народження сценічних шедеврів.

Якщо акторська складова імпровізаційного процесу у сучасних дослідженнях видається певною мірою висвітленою, особливо в плані практичного тренінгу (доступні праці російських сценічних майстрів і педагогів А. Толшина [15, 16], Н. Рождественської [8] та ін., персональні акторські публікації в соціальних інтернет-мережах та блогах; серед робіт українських дослідників за останній час привертає увагу праця С. Глушка [3]), то імпровізаційний аспект театральної режисури ще потребує подальшого розгляду. Особливо це стосується національної науки, хоча певний рух в цьому напрямі в останні роки й спостерігався (так, вихованню імпровізаційних навичок режисера естради присвячена публікація В. Стрельчук, 2015 [11]). Однак сьогодні, за даними автора статті, в українському театрознавстві не робилося спроб *узагальнити і систематизувати* досвід майстрів театру стосовно сценічної імпровізації.

Метою цієї роботи є узагальнення щодо основних методів виховання імпровізаційних навичок та умов виникнення стану імпровіза-

ційного самопочуття в сценічній практиці актора й режисера. Живий театр потребує й живої акторської школи, тобто постійного вдосконалення театральної освіти, творчих імпульсів до оволодіння професійними навичками та вміннями. Чи не найміцнішим з них було й є звернення до спадщини театральних корифеїв ХХ ст. – часу зародження й формування вільного театру – до теоретичних робіт В. Мейерхольда, К. Станіславського, Б. Брехта, М. Чехова та інших, які увійшли у сферу нашої уваги – оскільки, спираючись саме на їх напрацювання, сучасні діячі сцени знаходять близькі собі мотиви і розвивають їх в своїй творчості і педагогіці.

Виклад основного матеріалу дослідження. На багатьох мовах слово «імпровізація» звучить приблизно однаково (латиною – *improvisus*, італійською – *improvvisazione*, французькою – *improvisation*) і перекладається як «несподіваний», «раптовий». Отже, сама етимологія слова наполягає на раптовості як визначальній ознаці імпровізації. Процес визрівання творчої думки починається без попередньої підготовки і має гарантувати максимальну раптовість результату. У словнику Патріса Паві наводиться таке визначення театральної імпровізації: «Акторська техніка, що має на увазі введення в гру елементів непередбаченого, не підготовленого заздалегідь, а народжуваного по ходу дії» [6, с. 153]¹.

У театрі «нової генерації» (ХХ ст.) цей метод активно розвивали і пропагували К. С. Станіславський і його послідовник Є. Б. Вахтангов, спираючись на принципи і механізми, задіяні в італійській комедії «дель арте». Втім, перенесення їх на новий ґрунт і інші реалії в корені змінило принципи імпровізації, в результаті чого виник унікальний феномен – синтез імпровізаційного й психологічного театру.

Відкинувши застарілі види імпровізації, Станіславський довів цей метод до технічної досконалості, в тандемі з внутрішньою духовною наповненістю актора. Нова інтерпретація Станіславським цього поняття була заснована на тому, що людина (а, отже, і актор на сцені) не може повторити будь-які дії двічі абсолютно однаково. Таким чином, якщо актор виконує свої дії на сцені цілком правдиво, то кожна репетиція і спектакль будуть проходити у вільній імпровізації, або, як кажуть, в «імпровізаційному самопочутті». Так само вважав і наступник вели-

¹ Тут і далі переклади автора статті.

кого майстра, Є. Б. Вахтангов. Найкращим доказом на користь його суджень є спектакль «Принцеса Турандот», який від початку і до кінця був створений ним у формі імпровізаційної театральної вистави.

«Найгірші мізансцени ті, які дає режисер. Я бачив, як вони [актори] стояли переді мною спиною, щось робили, – і я все чув і розумів. Я жодної такої мізансцени придумати не можу. Я хочу добитися вистави без усяких мізансцен. Ось сьогодні ця стіна відкрита, а завтра актор прийде і не буде знати, яка стіна відкриється. Він може прийти в театр, а павільйон поставлений інакше, ніж вчора, і все мізансцени змінюються. І те, що він повинен шукати експромтом нові мізансцени, – це дає дуже багато цікавого і несподіваного. Жоден режисер не придумав таких мізансцен» – пише К. Станіславський [10, с. 688], . Тобто поступове звільнення актора від сценічних штампів і застарілих технічних прийомів можливо лише шляхом «вільного плавання» в драматургічній основі, шляхом імпровізації.

Отже, можна підсумувати, що *імпровізація* – це непростий процес творення в цю саму секунду, без будь-якої попередньої підготовки. Однак особливий інтерес для дослідження представляє *імпровізаційне самопочуття*. Для розуміння цього терміна зупинимося, перш за все, на понятті сценічного самопочуття актора. За твердженням Станіславського, початковий рівень в оволодінні мистецтвом актора полягає в його умінні створити в собі на сцені абсолютно природне людське світосприйняття, всупереч всім умовностям сценічної вистави: «Загальне сценічне самопочуття ... поєднує в собі як внутрішнє, так і зовнішнє самопочуття. При ньому всяке створюване всередині почуття, настрої, переживання рефлекторно відбивається зовні. В такому стані артисту легко відгукуватися на всі завдання, які ставлять перед ним п'єса ... режисер, нарешті, він сам. Загальне сценічне самопочуття – робоче самопочуття. Що б не чинилося артистом в процесі творчості, він повинен знаходитися в цьому загальному душевному та фізичному стані» [9, с. 270–271]. Саме таке, за його думкою, правильне і природне самопочуття актора, майстер і називає творчим (сценічним) самопочуттям, на противагу «ремісничому», «технічно акторському» сценічному станові.

Вахтангов, слідом за Станіславським, стверджував, що «імпровізаційний характер сучасного спектаклю не в тому, щоб імпровізувати на сцені, а в тому, щоб все зробити заздалегідь, зробивши, відлити

в точну, визначену, на роботі знайдену, не випадкову, одну-єдину форму, але підносити так, щоб все здавалося глядачеві таким, що виникає тут, на місці. Якби випадково, мимоволі, несвідомо, зовсім ненавмисно. Самий текст п'єси повинен звучати так, немов би він зовсім не був задалегідь вивчений напам'ять, а створювався б акторами на очах у публіки» [5, с. 166]. Тобто продуманий актором внутрішній малюнок ролі психологічно й духовно оновлюється за рахунок знаходження артиста в стані імпровізаційного самопочуття, створюючи «ідеальний» варіант виконання.

Ще один з великих майстрів сцени, Г. А. Товстоногов, вважав, що імпровізація є одним з найефективніших засобів сценічної виразності, що врятовує сучасну сцену «від закріплення», та механізм її поки залишається загадковим; проте дар імпровізації або природну схильність до такої можна і потрібно виховувати [12]. Щоб зрозуміти шляхи й методи цього виховання, необхідно звернути увагу на основні *психологічні домінанти* та особливості імпровізаційного самопочуття і визначити *умови його виникнення*.

Виховання у актора імпровізаційного самопочуття, яке становить суть творчої природи артиста, пов'язане з найважливішим елементом акторської техніки – сприйняттям. *Акторське сприйняття* – поняття, на якому ми зупинимося в першу чергу – це константна готовність прийняти й осмислити явище, подію, дії партнерів. При *взаємодії партнерів* на сцені утворюється певного роду зв'язок, який Станіславський називав «внутрішньою зчіпкою». Оскільки процеси, що відбуваються на сцені, можуть мати непостійний і випадковий характер, вона нерідко формується з деяких випадкових епізодів, що призводить і до зміни характеру взаємодії між залом і артистами. В результаті увага глядача розподіляється хвилями – він то зосереджується на сценічній дії, то втрачає до неї інтерес. Та якщо побудувати тривалий логічно вірний ряд переживань, то «зчіпка» буде тільки зміцнюватися і, зрештою, може стати «хваткою»: «Ця “хватка” – не що інше, як сприйняття партнера. На сцені вона повинна бути у всіх п'яти органах почуттів: в очах, у вухах ... Коли слухати, так вже – слухати і чути. Коли нюхати, так вже – нюхати. Коли дивитися, так вже – дивитися й бачити, а не ковзати оком по об'єкту, не зачіпаючи, а лише злизуючи його своїм зором. Треба вчіплятися в об'єкт, так би мовити, зубами. Але це не означає, звичайно, що треба надмірно напружуватися» [9, с. 184], – ствер-

джував Станіславський. Отже, саме тоді, коли актор сприймає кожен спектакль як прем'єру, тримається в позитивній піднесеній напрузі і стані розкутого діалогу із партнером, виникає і підвищена увага глядача до вистави.

Імпровізація в процесі навчання і розвитку майбутнього актора вимагає *особливих методичних прийомів та вправ*. Враховуючи психологічні особливості та функції імпровізації на різних щаблях сценічного перевтілення, їх розробка та використання базуються на певних загальних засадах.

Так, для успішної імпровізаційної роботи необхідно, щоб актор *не очікував* того, що відбувається. Наприклад, в розборі і етюдах тренуються акторські реакції на повну несподіваність подій, які відбуваються, що неминуче призводить до прозорості й правдивості малюнка ролі. Режисер дає артистові владу вибудовувати внутрішнє життя свого персонажа, його внутрішній монолог; таким чином факт, подія або дія стають однаковою мірою непередбачуваними. Внаслідок цього відкривається наступний етап в освоєнні імпровізаційного самопочуття актора на сцені, який можна назвати «альтернативною поведінкою». В основі розуміння цього терміна лежить теорія про те, що написано автором, безумовно, не є єдиним результатом драматургічної ситуації, адже в сюжеті кожної п'єси закладена можливість альтернативних рішень і вчинків її героїв. Примітно, що даний метод можна застосовувати і до режисури: Г. Товстоногов в своїх теоретичних працях [12–14] нерідко рекомендує режисерам не знати сюжету п'єси.

На це ж спрямовано методологічний прийом Бертольда Брехта під назвою «не “А”!»: «Актор, показуючи, що він робить, у всіх важливих місцях повинен змусити глядача зрозуміти, відчути те, чого він не робить, тобто, він грає так, щоб можливо ясніше було видно альтернативу, щоб гра натякала на можливість вибрати, представляла лише один з можливих варіантів. Наприклад, він говорить: “Ти за це поплатишся”. І НЕ говорить: “Я тебе прощаю”. Він ненавидить своїх дітей, а це значить – він їх НЕ любить. Він йде вперед наліво, а НЕ назад направо» [2, с. 327]. На його думку, весь шлях персонажа (а з ним і актора) не вартий нічого в очах глядача, якщо заздалегідь відомо, що він вчинить. Наприклад, Катерина з «Грози» Островського виносить собі смертний вирок. Актриса напевно знає, що її героїня втопиться. Персонаж в результаті фатально рухається по прокладеному для нього рус-

лу, не залишаючи простору для глядацького здивування. Як подолати цю неправду? Skorистаємося формулою «не «А»!». «А» позначає вчинок персонажа, який йому необхідно обов'язково зробити відповідно до написаної автором фабули. Брехт закликає артиста фокусувати свою свідомість на формулі «не «А»!»: тільки не «А!». Все що завгодно, тільки не «А!», не те, що зараз трапиться. Діючи відповідно до цього внутрішнього заклику, актор несе іншу можливість розвитку сюжету, і завдяки цьому його «сюжетний» вчинок виявляється для всіх приголомшуючою несподіванкою. Основна мета цієї практики – дати можливість акторові постійно перебувати в імпровізаційному самопочутті.

Мабуть, одне з найбільш переконливих узагальнень щодо ефективних методологічних прийомів для освоєння принципів імпровізаційного самопочуття згенерував Оскар Ремез: «Все різноманіття сценічного буття в школі переживання можна, врешті-решт, звести до трьох найпростіших правил: 1) щоб перетворитися на іншу людину, треба, перш за все, лишатися самим собою (“ставати іншим, залишаючись самим собою”); 2) грати один з одним; 3) не знати, що далі. Це ті правила сценічної гри, які є дійсними для будь-якого її випадку, будь-якого жанру, п'єси будь-якого автора, вистав всіх режисерів» [7, с. 87]. Слова режисера підтверджують, що, поряд із фактором раптовості і свободою сценічної поведінки, одним з першорядних завдань для успішної імпровізаційної роботи є налагодження *взаємодії партнерів*, «гри одного з одним». Це уможлиблюється лише в разі переживання п'єси заново, не в автоматичному, вивченому режимі, але кожного разу – знов.

У шуканій стихії гри присутні безпосереднє імпульсивне начало, динаміка дії, багате емоційне життя, виражені пластично. Для успішного виховання типу актора, про який велося вище, в першу чергу, важливо *застосування ігрових, тренінгових методів*, що розвивають не тільки фізичну форму, а й уяву, гнучкість розуму і кмітливість артиста. Перший крок на цьому шляху – це так звана миттева, імпульсивна імпровізація, яка народжується від заданої ситуації, сценічної пози, слова і так далі, яка більш відома як *етюд*. Станіславський попереджає, що «деякі викладачі занадто захоплюються кількістю зроблених етюдів, а не їх якістю. Слід пам'ятати, що тільки друге, тобто якість цієї роботи, а не кількість зроблених етюдів, є важливим. Нехай краще зроблять тільки один етюд і доведуть його до самого останнього кінця, ніж сотні їх, розроблених лише зовні, по верхівках. Етюд, дороблений до кінця, підводить до

справжньої творчості, тоді як робота по верхівках вчить хаптурі, ремеслу» [4, с. 470]. Саме в таких імпровізаціях досягається ще одна важлива мета початкового етапу навчання – розкріпачення, звільнення студента, фізичне і психологічне. Одночасно, в комплексі, в цьому процесі тренуються всі складові внутрішньої і зовнішньої техніки актора.

Саме *комплексний підхід* до методів навчання і репетиційного процесу здатний розвинути творчий потенціал актора і направити його в потрібне русло. Такий підхід, зокрема, застосовувався в період практичної режисерської роботи при підготовці цього дослідження, в результаті чого народився новий методичний прийом – «сліпі репетиції». Перед початком репетицій вистави було проведено тривалий «застільний період» по Станіславському, і після глибокої «розвідки розумом» і освоєння тексту актори взялися за роботу. Абсолютно «сліпими». Практично місяць артисти працювали на майданчику із зав'язаними очима, що гранично загострило їх сприйняття тексту, сцени і партнера. Залишившись в темряві один на один з матеріалом, актори добулися прекрасних результатів в його вивченні, внаслідок чого при світлі рамп був показаний блискучий спектакль.

З перших кроків навчання студенти повинні привчатися до виконання багатьох складних імпровізаційних завдань, різноманітності запропонованих обставин, сутність яких пов'язана з самою природою акторської творчості. Необхідно з самого початку навчання виробляти творчу реакцію актора на поведінку його персонажа, що викликається сценічними подіями, адже на цьому будуються основи імпровізаційного самопочуття, виховання образного мислення артиста. Саме в такому випадку фізична точність акторського тренінгу неодмінно з'єднується з повною свободою розуму. Додатково необхідно вводити комплекс музично-пластичних вправ, які складають основу для щоденної обов'язкової розминки студентів, а в подальшому переростають в такі дуже важливі форми театрального навчання, як музично-пластичні етюди, уривки і тому подібне.

Величезним внеском у розвиток здібностей до імпровізації є створення особливого *творчого мікроклімату, атмосфери*, що сприяє саморозвитку актора і його роботі над роллю. І в цьому процесі дуже багато важить фігура режисера і його вміння створити позитивну комфортну робочу обстановку, що дозволяє акторові повністю розкрити свій творчий потенціал.

Вважається, що професіоналізм режисера визначається саме його вмінням працювати з актором. Показовими є слова Г. Товстоногова: «з моєї точки зору, в процесі репетиції актор навіть не повинен відчувати того, що режисер розмовляє. Йде колективний пошук, в якому режисерові належить визначальна і спрямовуюча роль, і для того щоб підвести актора до вірної природі почуттів, зовсім не потрібно розповідати йому про всю суму елементів, з яких вона складається. Важливо розбудити його фантазію, направити його думку в потрібне русло. Іноді буває корисніше замість великого режисерського монологу двома словами підказати акторові вірну фізичну дію, яка допоможе йому швидше знайти потрібне самопочуття в цій сцені. Розлогі коментарі часто є руйнівниками творчого процесу» [13, с. 452].

Висновки. Проаналізувавши висловлювання стосовно сутності імпровізації, її визначення, можна зробити висновок, що здатність до імпровізації або «імпровізаційні здібності» слід віднести до загальних здібностей людини, які доповнюють спеціальні творчі здібності, піддаються вдосконаленню і є обов'язковими до розвитку у майбутніх актора й режисера.

Спираючись на спадщину видатних майстрів, кожен із сучасних діячів сцени знаходить близькі йому мотиви і розвиває їх в своїй творчості і педагогіці. Вводячи в практику інновації, пов'язані з прогресом у вивченні психології творчості, майстри сцени перманентно оновлюють систему вправ, спрямованих на розвиток здібностей до імпровізації. Однак обов'язковою, константною умовою залишається привнесення в них ігрового елементу, притаманного природі театру, наповнення їх живими образами і асоціаціями задля уникнення механістичності, «гри на котурнах».

Згідно з нашими спостереженнями, для освоєння імпровізаційного самопочуття як специфічного акторського досвіду необхідна *комплексна* продумана педагогічна методика. Починаючи з найпростіших вправ у вигляді гри, в майбутніх акторів виховуються навички логічної і послідовної дії в запропонованих обставинах для досягнення встановленої творчої мети. У центрі уваги педагога – розвиток основних якостей «ідеального актора»: сценічної уваги, активної уяви, позбавлення від м'язових і психологічних затисків, вміння миттєво взаємодіяти з партнером в непередбачених заздалегідь умовах, миттєво «входити» у запропоновані обставинні, давати власну оцінку ситуації, яка,

відповідно, віддзеркалюється в малюнку ролі, виливаючись у яскраву й досконалу художню форму. Комплексний підхід до формування у студентів здібності знаходитись в стані імпровізаційного самопочуття готує їх до наступних кроків в оволодінні акторською майстерністю і подальшої роботи в театрі.

Саме розвинене почуття імпровізації, на нашу думку, є основою, на яку накладатимуться всі інші риси акторської індивідуальності. І тому ми вважаємо найважчим завданням театральної педагогіки побачити, розкрити і застосувати творчі здібності студента.

Сучасна театральна практика передбачає, що актор є вільним у межах того загального обриса ролі, який пропонує йому режисер. Сучасна режисюра заохочує акторів до мобільності, розмаїття творчих рішень, самостійного мислення – тобто, до імпровізації. І це відкриває широкі дослідницькі перспективи в межах обраної теми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/1. Комментар. И. Фрадкина. 527 с.
2. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/2. Комментар. Е. Эткинда. 566 с.
3. Глушко С. Система театральной импровизации. Киев : Освита Украины, 2010. 48 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций / Ред. Н. Д. Волков ; предисл. А. Анастасьева. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Искусство, 1952. 566 с.
5. Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия ; предисл. В. А. Филиппова. Ленинград : Academia, 1927. 155 с.
6. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
7. Ремез О. Мастерство режиссёра: Пространство и время спектакля. Москва : Просвещение, 1983. 144 с.
8. Рождественская Н. В., Толшин А. В. Креативность: пути развития и тренинги. Санкт-Петербург : Речь, 2006. 320 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. 511 с.

10. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1953. 240 с.
11. Стрельчук В. О. Імпровізація як важливий чинник виховання майбутніх режисерів естради. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 155–159.
12. Товстоногов Г. А. Заметки о театральной импровизации. *Театр*. 1985. № 4. С. 133–141.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. Москва : Искусство, 1984. Кн. 1. О профессии режиссера. 303 с.
14. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. Москва : Искусство, 1984. Кн. 2. Статьи, записи репетиций. 367 с.
15. Толшин А. В. Импровизация в обучении актёра : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Петрополис, 2011. 132 с.
16. Толшин А. В. Импровизация в процессе воспитания актёра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 : Санкт-Петербург, 2001. 199 с.

REFERENCES

1. Breht B. (1965). Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvanija [Theater: Pieces. Articles. Utterance] : In 5 vol. Moscow : Iskusstvo,. Vol. 5/1. 527 [in Russian].
2. Breht B. (1965). Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvanija [Theater: Pieces. Articles. Utterance] : In 5 vol. Moscow : Iskusstvo,. Vol. 5/2. 566 [in Russian].
3. Hlushko S. Systema teatralnoi improvizatsii [The system of theatrical improvisation]. Kiev : Osvita Ukrainy, 2010. 48 [in Russian].
4. Gorchakov N. M. (1952). Rezhisserskie uroki K. S. Stanislavskogo: Besedy i zapisi repetitsij [Directing lessons by K. S. Stanislavsky: Conversations and rehearsal recordings]. Ed. N. D. Volkov. 2nd ed., add. and corrected. Moscow : Iskusstvo. 566 [in Russian].
5. Zahava B. E. (1927) Vahtangov i ego Studija [Vakhtangov and his studio]. Leningrad : Academia, 155 [in Russian].
6. Pavi P. (1991) Slovar' teatra [Dictionary of Theater]. Moscow : Progress. 504 [in Russian].
7. Remez O. (1983) Masterstvo rezhissera: Prostranstvo i vremja spektaklja [Mastery of a Stage Director: Space and time of the performance]. Moscow : Prosveshhenie. 144 [in Russian].

8. Rozhdestvenskaya N. V., Tolshin A. V. (2006). Kreativnost': puty razvytyja y trenynhy [Creativity: Ways of development and trainings]. St. Petersburg: Rech, 320 [in Russian].
9. Stanislavskij K. S. (1989). Sobranie sochinenij [Collected of the Works] : in 9 vol. Moscow : Iskusstvo. Vol. 2. Rabota aktera nad soboj. Chast' 1: Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya: Dnevnik uchenika [Actor's work on himself. Part 1: Work on himself in the creative process of experiencing: Diary of the pupil] / Edited and prefaced by A. M. Smeljanskij. Commented by G. V. Kristi, V. V. Dybovsky. 511 [in Russian].
10. Stanislavskij K. S. (1953). Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma [Articles. Speech. Conversations. Letters]. Moscow : Iskusstvo. 240 [in Russian].
11. Strelchuk V. O. (2015) Improvizatsiia yak vazhlyvyi chynnyk vykhovannia maibutnikh rezhyserv estrady [Improvisation as an important factor in the upbringing of future stage directors]. Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvovnavstvo [Herald of Kiev National University of Culture and Arts. Series: Art Studies]. Issue 33. 155–159 [in Ukrainian].
12. Tovstonogov G. A. (1985). Zametki o teatral'noj improvizacii [Notes on theatrical improvisation]. Teatr. № 4. 133–141 [in Russian].
13. Tovstonogov G. A. (1984). Zerkalo sceny [Scene mirror] : in 2 vol. / Compiled by. Ju. S. Rybakov. 2nd ed., add. and corrected. Moscow : Iskusstvo. Vol. 1. O professii rezhissera [About stage director's profession]. 303 [in Russian].
14. Tovstonogov G. A. (1984). Zerkalo sceny [Scene mirror] : in 2 Vol. / Compiled by. Ju. S. Rybakov. 2nd ed., add. and corrected. Moscow : Iskusstvo. Vol. 2. Stat'i, zapisi repeticii [Articles, notes, rehearsals]. 367 [in Russian].
15. Tolshin A. V. (2011). Improvizatsiya v obuchenii aktera : ucheb. posobie [Improvisation in actor's training: tutorial]. St. Petersburg : Petropolis. 132 [in Russian].
16. Tolshin A. V. (2001). Improvizatsiya v protsesse vospitaniya aktera : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.01 [Improvisation in the process of actor's education : Ph. D. diss. ... in Art Studies : 17.00.01]. St. Petersburg. 199 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.



Rozділ 2

**ЖАНР ТА ІНСТРУМЕНТАРІЙ ЯК
ІНДИКАТОРИ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ЗРУШЕНЬ**

Раздел 2

**ЖАНР И ИНСТРУМЕНТАРИЙ КАК
ИНДИКАТОРЫ ЭВОЛЮЦИОННЫХ СДВИГОВ**

Part 2

**GENRES AND INSTRUMENTS AS
THE INDICATORS OF EVOLUTIONAL SHIFTS**

УДК 780.616.432.083.6(438)''18/19'', DOI 10.34064/khnum1-5010

ORCID 0000-0002-3619-9635

Миц О. Р.

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

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ
У ТВОРЧОСТІ М. МОШКОВСЬКОГО**

АНОТАЦІЯ

Миц О. Р. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості М. Мошковського.

У статті здійснено спробу характеристики стильових рис та класифікації фортепіанних мініатюр М. Мошковського з огляду на роль цього жанру в творчості видатного польського композитора, піаніста, педагога і диригента. Доводиться, що фортепіанні мініатюри майстра, з історичних обставин протягом років майже не виконували, є своєрідною творчою лабораторією митця. Фортепіанна «майстерня мініатюри» – найважливіша складова його творчості, яка віддзеркалює своєрідність естетичної позиції автора – культивування позитивного настрою, витонченості, елегантності, віртуозності як ознаки володіння інструментом.

У жанрово-образному спектрі мініатюр можна вирізнити п'єси-«малюнки», п'єси-настрої, широке коло танців, п'єси-«картинки світу», п'єси-присвяти, етюдів, п'єси-модифікації жанрових моделей епохи Бароко тощо. Відображаючи миттєві

почуття, швидкоплинність моменту, п'єси тяжіють до об'єднання в цикли. За призначенням у виконавській практиці мініатюри диференціюються на концертно-виртуозний, педагогічний, побутовий напрямки.

Фортепіанні твори Мошковського, з їх елегантною мелодикою та блискучими віртуозними пасажами, стали яскравим проявом салонного стилю кінця XIX ст. Досконали за формою, володінням специфікою фортепіанної фактури і багатством образного мислення, завдяки високій художній та методичній цінності вони стали вагомим внеском у розвиток західноєвропейської фортепіанної культури другої половини XIX – початку XX ст.

Ключові слова: М. Мошковський, жанр мініатюри, фортепіанна культура, віртуозність.

АННОТАЦИЯ

Миц О. Р. Жанр фортепианной миниатюры в творчестве М. Мошковского.

В статье осуществлена попытка характеристики стиливых черт и классификации фортепианных миниатюр М. Мошковского с учётом роли этого жанра в творчестве выдающегося польского композитора, пианиста, педагога и дирижёра. Доказывается, что фортепианные миниатюры мастера, ввиду исторических обстоятельств долгие годы почти не исполнявшиеся, являются своеобразной творческой лабораторией художника. Фортепианная «мастерская миниатюры» – важнейшая составляющая его творчества, отражающая своеобразие эстетической позиции автора: культивирование позитивных настроений, утонченности, элегантности, виртуозности как признака владения инструментом.

Образно-жанровый спектр миниатюр включает пьесы-«рисунки», пьесы-настроения, широкий круг танцев, пьесы-«картинки мира», пьесы-посвящения, этюды, пьесы-модификации жанровых моделей эпохи Барокко. Отражая мгновенные чувства, быстротечность момента, пьесы тяготеют к объединению в циклы. По месту в исполнительской практике миниатюры дифференцируются на концертно-виртуозное, педагогическое, бытовое направления.

Фортепианные сочинения Мошковского, с их элегантною мелодикою і блискучими віртуозними пасажами, стали ярким проявлением салонного стиля конца XIX ст. Совершенные по форме, владению спецификой фортепианной фактуры, богатству образного мышления, благодаря высокой художественной и методической ценности они стали весомым вкладом в развитие западноевропейской фортепианной культуры второй половины XIX – начала XX вв.

Ключевые слова: М. Мошковский, жанр миниатюры, фортепианная культура, виртуозность.

ABSTRACT

Mits Oksana. The genre of the piano miniature in the creative work of M. Moszkowski.

Statement of the problem. Recently, there has been growing interest in the personality of the outstanding Polish composer, pianist, teacher and conductor M. Moszkowski.

kowski (1854–1925), whose creativity occupies a significant place in the history of European musical art of the second half of the nineteenth – early twentieth centuries. The multifaceted composer's legacy of M. Moszkowski gives a large variety of materials for researchers. His piano creativity, which encompasses composing, performing, teaching and editorial activities, is an outstanding phenomenon in the European musical culture. One of the key genres of piano music by composer is a miniature. The miniatures that were created by M. Moszkowski during his life, reflects the evolution of his individual style, clearly representing his creative method, aesthetics and piano performance features.

However, the question of the genre of miniatures in the work of M. Moszkowski has not been considered by the researchers yet. Thus, there is a need for scientific analysis of M. Moszkowski's piano miniatures in the context of the general stylistic norms of his creative work.

The purpose of the article is characterization of stylistic features and attempt to classify of M. Moszkowski's piano miniature in view of the role of this genre in the Polish composer's creativity.

Methods. The methodological basis of the study is the unity of scientific approaches, among which the most important is a functional one, associated with the analysis of the genre as a typical structure. The desire to realize the fundamental principles of scientific knowledge, comprehensiveness and concrete historical approach to the study of the target problem requires the combination of musical analysis with historical-cultural, stylistic generalizations, considering piano works by M. Moszkowski in the unity of historical, ideological, stylistic and performing problems involving the conceptual apparatus of theoretical musicology and the theory of pianism.

Results. The vast majority of piano pieces by M. Moszkowski are miniatures. According to their place in the performing practice, miniatures are differentiated into concert-virtuoso, pedagogical, household directions. According to the internal genre typological features, they are divided into etudes, dance pieces (waltzes, mazurkas and polonaise serve as confirmation of the musical-historical experience of romantic composers) and others. In the palette of the latter are scherzo, capriccio, fantasia-impromptu, musical moments, arabesques, barcarole, lyrical pieces – that is, almost the whole arsenal of the most common types of miniatures of the Romantic era.

The analysis of piano miniatures reveals the composer's individual attitude to tradition, free choice of figurative and stylistic priorities by him. Under consideration are the piano cycles "Spanish dances" *op.* 12, "Arabesque" *op.* 61, the piece-fantasia "Hommage à Schumann" *op.* 5, Suite for 4 hands "From all over the World *op.* 23" and other miniatures that were creating throughout the life of the composer. These samples of the salon style of the late XIX century became a kind of generalization of creative searches of the previous constellation of composers – salon performers. Throughout his life, M. Moszkowski repeatedly turns to ancient forms and finds for creation of his miniatures an entirely new impulse: the small forms of the Baroque age. By rethinking, "romanticizing" them, the composer creates his own modifications of the genre models of ancient

music in such works as “Canon” (*op.* 15, *op.* 81, *op.* 83), “Rococo” *op.* 36, “Burre” *op.* 38, “Siciliana” *op.* 42, “Gavotte” (*op.* 43, *op.* 86), “Fugue” *op.* 47, “Sarabande” *op.* 56, “Prelude and Fugue” *op.* 85, as well as numerous “Minuets”. The latter carry out the traits of the aesthetics of the gallant style.

Since 1900, Moszkowski prefers etudes. The arsenal of techniques he uses in these works is rich and diverse and emphasizes the artistic qualities of these compositions. Sometimes Moszkowski interprets the genre of the etude very freely: as a substitute for another genre (“Two miniatures” *op.* 67), as part of the cycle-diology (“Etude-Caprice” and “Improvisation”, *op.* 70), etc. Modern pianists seldom perform the piano music by Moszkowski. At the same time, the pieces represent a very interesting material that clearly reflects the originality of the musical language of the late romantic pianists, to which Moszkowski belonged.

Perhaps, performers confused by the overload of musical material with various technical difficulties. The composer used a wide range of romantic pianistic means. The typical stylistic feature of his music is improvisation, based on the tradition of a brilliant piano style of performance with a romantically impulsive change in emotional states. The performance seems to be more unattainable, because the composer’s bold innovation in virtuoso texture is combined with a refined romantic manner of writing. This circumstance explains the fact that the works by Moszkowski were forgotten for many years. And only now, at the beginning of the twenty-first century, when many values and priorities are revised, art salon style and Moszkowski’s compositions are becoming of great interest.

Conclusions. The piano “workshop of miniatures” is the most important component of the composer’s legacy of M. Moszkowski, reflecting the peculiarity of the author’s aesthetic position – cultivating a positive mood, elegance, refinement, virtuosity as signs of ownership of the instrument. It is these aesthetic principles – the feeling of Beauty as preciousness, delicacy, non-conflict state of reality – formed his attitude to the genre of miniatures.

M. Moszkowski’s piano miniatures marked by the features of virtuoso style creating associations with the music of F. Chopin and R. Schumann. Chopin’s influences can be traced in the choice of genres of miniatures – among them there are waltzes, polonaises, impromptu, etudes, scherzo and barcaroles. However, for M. Moszkowski, as a composer of Polish origin, was simply necessary to be “native” to the musical heritage of F. Chopin. At the same time, the “similarity” of certain techniques to Chopin’s in the piano works by Moszkowski, always appears in the updated version without duplicating the original sources.

The influence of R. Schumann is manifested in the dominance of melodious lyric and playful scherzo’s spheres, the tendency toward the characteristic images and the cycling of pieces, often combined with a certain artistic idea, specified by the programmatic subtitles or by the suite principle.

Moszkowski’s piano works are perfect in a form, in possessing of specifics of the piano texture and the richness of figurative thinking. Moszkowski’s miniatures represent

a very high level of piano skills, technically, they often require the ability to have a good command of the instrument, but technical difficulties submit to a vivid, meaningful image.

Piano miniatures by M. Moszkowski became a significant contribution to the development of Western European art of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. The numerous piano pieces by the composer, distinguished by high artistic qualities, today should rightfully take a worthy place in the concert practice of modern pianists.

Key words: M. Moszkowski, miniature genre, piano concerto style, virtuosity.

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість видатного польського композитора, піаніста, педагога і диригента М. Мошковського (1854–1925) посідає значне місце в історії європейського музичного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століть. Багатогранна композиторська спадщина М. Мошковського складає великий різноманітний матеріал для дослідників. Одним з титульних жанрів фортепіанної музики композитора є мініатюра. П'єси, які створювалися протягом усього життя М. Мошковського, відображають еволюцію його власного індивідуального стилю, яскраво репрезентують його творчий метод, естетику, виконавські прийоми.

Проблемою вивчення творчості М. Мошковського є майже повна відсутність літератури українською та російською мовами. Інформація іноземних авторів стосовно творчості видатного музиканта кінця ХІХ століття нині зустрічається переважно у вигляді стислих статей і нотаток у численних періодичних виданнях. Але, незважаючи на це, наприкінці ХХ – початку ХХІ століття музикознавці різних країн почали приділяти увагу музиці М. Мошковського. Отже, у США захистили дисертації Д. К. Хаддоу (1981) – «Мориць Мошковський та його фортепіанна музика» [4] й Дж. Ходос (2004) – «Транскрипції, парафрази та аранжування: композиторське мистецтво Мориця Мошковського» [5]. На жаль, окрім коротеньких стислих анотацій, наукова інформація, подана у даних дисертаціях, є недоступною для широкого користування. На сьогоднішній день найбільш популярною в Європі є монографія болгарського дослідника Б. Ассенова «Мориць Мошковський» [3], видана німецькою мовою в Берліні (2009). Однак дана монографія є скоріше біографічною, ніж дослідницькою в області музикознавства, хоча й містить цінні відомості про виконавську, композиторську та педагогічну діяльність митця.

Переважна кількість фортепіанних творів М. Мошковського – мініатюри. За внутрішньожанровими типологічними ознаками вони

розподіляються на етюди, танцювальні п'єси (вальс, мазурка та полонез виступають як підтвердження музично-історичного досвіду композиторів-романтиків) та інші – в палітрі останніх є скерцо, капричіо, фантазія-експромт, музичні моменти, арабески, канон, баркарола, ліричні п'єси, – тобто, практично весь арсенал найпоширеніших типів мініатюр романтичної епохи. Однак питання щодо жанрової природи мініатюр у творчості М. Мошковського практично не розглядалися дослідниками. Таким чином, виникає необхідність наукового аналізу фортепіанних мініатюр композитора у контексті загальних стильових норм його творчості.

Мета статті – характеристика стильових рис та спроба класифікації фортепіанної мініатюри М. Мошковського з огляду на роль цього жанру в творчості польського композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фортепіанна мініатюра, або як її частіше називають виконавці – «п'єса» – досягла найбільшого свого розквіту в XIX столітті. Цей жанр став концентрованим вираженням самої природи романтизму, вимагаючи вміння вмістити «багато в малому» – швидко розвинути думку митця, де найдрібніші деталі стають істотними, головними. Таке вміння в малому висловити багато, сказати це коротко, ясно і небагатослівно – важке завдання, що постає перед художником. Діставши широкого розповсюдження, мініатюра стала своєрідним «полем свободи» для розкриття особистості митця.

Фортепіанна мініатюра пізнього романтизму яскраво представлена у творчості Мориця Мошковського, чия творчість була забута протягом багатьох років. Випускник Нової Академії музики Теодора Куллака і безпосередньо його учень, М. Мошковський був блискучим піаністом, скрипалем, диригентом, педагогом та популярним композитором свого часу. Його багатогранна композиторська спадщина містить фортепіанну, оркестрову та камерну музику, концерти, сюїти, балет, оперу, пісні, обробки – твори, які свого часу були високо оцінені його сучасниками.

Його твори, багаті елегантною мелодією, блискучими пасажами, мелізмами, були яскравим проявом салонного стилю кінця XIX століття. Під час епохи індустріалізації в Європі салонна музика була масовим товаром, і М. Мошковський був серед перших, хто опанував подібний музичний матеріал. Більшість фортепіанних творів були написані

ним для концертного виконання, бо діамантово-віртуозний стиль підкорював серця слухачів. Не дивлячись на те, що композитор відрізнявся великою скромністю, він неодноразово відмічав, що його композиції набули широкого визнання серед публіки та виконавців [3].

Першим опублікованим твором для фортепіано стала Мазурка, розпочавши низку творів **танцювального жанру** в творчості композитора. П'єса з'явилася 1873 року у жіночому журналі «Bazar» Акціонерного товариства з тією ж назвою, що являв собою щось на зразок щомісячного альманаху з повсякденних та господарських питань. Чисельні опуси, в які входять вальси, мазурки, полонези, тарантели, а також народні танці, М. Мошковський писав протягом усього життя. Ці мініатюри можна вважати зразком елегантної салонної манери музикування. Їм притаманні, перш за все, піаністична зручність і, звичайно ж, установка на отримання задоволення при виконанні і прослуховуванні. Внутрішня витонченість і елегантність зовнішнього оздоблення деталей характерні для танцювальних форм М. Мошковського. Це досягалося, ймовірно, завдяки вродженому почуттю міри й особливому прагненню до завершеності форми. Блиск і елегантність музичного викладу, барвистість тембральної і гармонійної мови дозволяють погодитися з тим, що ці твори репрезентують концертно-віртуозний стиль Мошковського.

Три «Музичних моменти» *op.* 7, а також інші різноманітні п'єси *op.* 10, 15, 18, 28, 33, 35, 36, 45, кількість яких перевищує 200, умовно можна віднести до **п'єс-«малюнків»**, які складають низку неповторних образів, що містять у собі безхмарну споглядальну лірику або схвильованість, ігрові та пісенні імпульси.

Серед слухачів того часу була популярною музика, що репрезентувала національно-характерні витоки, починаючи з дрібних інтонаційних деталей і закінчуючи цілими жанрами. М. Мошковський створив **галерею «національних» мініатюр**, які умовно можна назвати «п'єсами-картинками світу». Це – сюїта «З усього світу» *op.* 23 в чотири руки, з п'єсами «Росія», «Німеччина», «Іспанія», «Польща», «Італія» та «Угорщина», які він аранжував також для оркестру; «Угорський танець» *op.* 11; «Німецькі танці» *op.* 25; «Італійська мелодія» *op.* 38; «Польські народні танці» *op.* 55; «Російські танці» *op.* 68; «Неаполітанська пісня» *op.* 83; також такі мініатюри, як «Gondoliera» *op.* 41, «Trois Morceaux poetiques» *op.* 42 («Romance», «Siciliano», «Momento giocoso»), що нагадують про Італію.

Але найбільше композитора цікавили іспанська культура та музика з її неповторними мелодіями і чарівливими ритмами. Інтерес до них знайшов відбиття у таких творах, як «Іспанський альбом» *op.* 21, «Іспанський каприс» *op.* 37, «Гітара» *op.* 45, єдина опера композитора «Боабділ, останній король Мавританії» і, звичайно ж, «Іспанські танці» *op.* 12, які мали величезний і найтриваліший успіх у публіки. Після публікації ці чарівні мелодії з вишуканими пасажами трималися в загальному репертуарі, а їх нотні видання постійно розкуповувалися. «Іспанські танці» анітрохи не поступалися за популярністю «Угорським танцям» Й. Брамса і «Слов'янським танцям» А. Дворжака – найвідомішим у своєму роді п'єсам. Легкість виконання і зрозуміла мелодика сприяли їх широкому поширенню. П'єси видавалися в численних аранжуваннях для різних складів: від камерних ансамблів до салонного оркестру. Один лише каталог Карла Саймона (Carl Simon) перелічує обробки для одинадцяти різних складів. Варіант «Іспанських танців» для фортепіано в дві руки належить Альберту Ульріху (Albert Ulrich).

Оскільки іспанська музика на той час була відносно невідома, не було і натяків на зв'язки Мошковського з іспанськими композиторами. Однак на подальше написання п'єс національного характеру надихав його тодішній директор видавництва К. Ф. Петерса, у якому М. Мошковський регулярно друкувався, д-р Макс Абрахам, який також вислав йому збірки французьких та італійських мелодій. У листі до М. Абрахама (листопад 1891 р.) композитор писав: «Те, що стосується Вашої пропозиції щодо нових Іспанських танців, то я повинен зізнатися Вам, що я поки трохи перенасичений цим жанром. Вдумайтеся тільки, усе ж, крім відомих І[спанських] Т[анців] *op.* 12, я ще нашвидкуруч створив Іспанський альбом *op.* 21, далі Болеро для скрипки, Іспанську п'єсу в “Nations”, Іспанський каприс і Малагуену в Боабділі! Усе ж, для такого я міг би бути, щонайменше, родом із Севільї, а я ж просто з Вроцлава!» [цит.: 3, с. 37].

Усе ж-таки через 9 років після цього листа М. Мошковський створив нові «Іспанські танці» *op.* 65. Гостра танцювальна ритміка, терпкі, барвисті мелодії, контрастні протиставлення, ладове різноманіття – характерні особливості національного фольклору – використані композитором у цих мініатюрах.

«Арабески» *op.* 61 (1899), примикаючи до «інтернаціональної» лінії творчості М. Мошковського, й водночас, віддаючи «жан-

рову данину» романтизмові в особі Р. Шумана, є чудовими зразками «п'єс-настроїв». Кожна з них так чи інакше відображає в собі цілий світ, проте всі вони переплітаються між собою як східний орнамент, об'єднуючись у цикл на основі загального художнього замислу. Вони неймовірно гарні як в мелодичному, так і в гармонічному планах. Кожна мініатюра презентує індивідуалізований тип фортепіанної фактури: № 1 – співоча мелодія, що немовби завуальована прозорою пульсацією акомпанементу, який створює відчуття легкої димки; № 2 – танцювальна п'єса, легковажність і безтурботність якої підсилюють фактурно підкреслені синкоповані «присідання»; № 3 – світла граціозна ефектна мініатюра, в якій примхлива мелодична лінія, подекуди «орнаментована» блискучими пасажами, розгортається в опорі на ритмічний рух синкопованого акомпанементу.

Підтвердженням особливого ставлення Мошковського до засновника музичного жанру арабески є і назва-присвята його фортепіанної п'єси-фантазії *op. 5* (1875) – «Вшанування Шумана» («Hommage à Schumann»), де можна відстежити стилістичні впливи творчості видатного німецького композитора-романтика. Шуманівське начало заявляє про себе в області фортепіанної фактури, яка збагачується за рахунок «промальовування» кожного з голосів, у результаті чого гомофонна фактура поліфонізується. При цьому величезну роль в даному процесі, як і у Шумана, грає метроритмічний фактор.

Протягом усього життя М. Мошковський неодноразово звертається до **старовинних форм** і знаходить для своєї мініатюри абсолютно новий витік: невеликі форми епохи Бароко. Переосмислюючи, «романтизувавши» їх, композитор створює власну жанрову модель старовинної музики в таких творах як «Канон» (*op. 15, op. 81, op. 83*), «Рококо» *op. 36*, «Буре» *op. 38*, «Сициліана» *op. 42*, «Гавот» (*op. 43, op. 86*), «Фуга» *op. 47*, «Сарабанда» *op. 56*, «Прелюдія та фуга» *op. 85*, а також чисельних «Менуетах». Останнім притаманні риси естетики галантного стилю. Звідси – прозорість викладу, рельєфність мелодії, присутність трьохдольної ритмічної пульсації.

Починаючи з 1900 років, Мошковський віддає перевагу **етюдам**. Арсенал технічних прийомів, які він використовує в цих творах, вирізняється багатством і різноманітністю та підкреслює художні якості цих композицій. Іноді Мошковський дуже вільно трактує жанр етюд: як заміну іншого жанру («Дві мініатюри» *op. 67*), як частину циклу-

дилогії («Каприс-етюд» та «Імпровізація» *op.* 70) та ін. Ці твори мало вживаються в сучасній виконавській практиці. Разом з тим, вони представляють дуже цікавий матеріал, який яскраво відображає самотність музичної мови пізніх піаністів-романтиків, до яких належав Мошковський.

Величезна кількість різнохарактерних п'єс Мошковського свого часу була настільки популярною, що ці твори можна було почути на вулицях, у кафе і навіть як супровід у німому кіно. Зміни, які відбулися на політичній і соціальній арені на початку 20 років ХХ століття, відобразилися й на віяннях в мистецтві. Слідом за змінами епох змінювався і музичний смак. Інтерес до салонної музики став слабнути, вона втрачала колишню популярність, а разом з цим знизився і престиж Мошковського. Можливо, якби в його доробку було щось «революційне», то його музику могли б відродити у «класовому суспільстві» ХХ століття, так само, як музику Шопена. Але Мошковський не мав ніякого інтересу до нового порядку і не був прихильником жодної ідеології. Його життєве кредо – чисте служіння мистецтву як Красі, осягнення й опанування ігрової природи фортепіано як прояву цієї Краси.

Твори Мошковського для фортепіано надзвичайно зручні з точки зору піанізму. Технічна майстерність характеризує всю фортепіанну спадщину композитора. При відносно легких рухах на інструменті можна здійснювати оптимальні звукові ефекти. Техніка, необхідна для виконання його творів, оптимально відповідає можливостям рук.

Не випадково в спадщині Мошковського значне місце посідають п'єси-аранжування, які композитор писав зазвичай під замовлення. Отже, 1906 року у Юлія Хайнауера (Julius Hainauer) у Вроцлаві видана «Пісня циганки» з опери «Кармен» Ж. Бізе; 1910 року на замовлення Генрі Хінріхсена (Henri Hinrichsen, голова, видавництва Peters на той час), вийшло перекладення «Баркароли» з опери «Казки Гофмана» Оффенбаха; 1914 – дві обробки музики Р. Вагнера: «Смерть Ізольди» з опери «Трістан та Ізольда» і сцена вакханалії з «Тангейзера», які продемонстрували блискуче володіння технікою перекладення оркестрової фактури у зручну для виконання фортепіанну [3, с. 51–52].

Висновки. Фортепіанна музика М. Мошковського виявляє індивідуальність композитора як продовжувача романтичного стилю. Зберігаючи органічний зв'язок із закономірностями тонального мислення та досягненнями піаністичної культури середини ХІХ століття, М. Мош-

ковський розвиває закладений в попередній художній практиці творчий потенціал, розкриває невмирущу цінність її завоювань у сфері фортепіанного мистецтва.

Фортепіанні мініатюри М. Мошковського стали своєрідною творчою лабораторією митця. У розмаїтому образно-жанровому спектрі мініатюр можна вирізнити п'єси-«малюнки», п'єси-настрої, широкі коло танців, п'єси-«картинки світу», п'єси-присвяти, етюди, п'єси-модифікації жанрових моделей епохи Бароко тощо. За місцем у виконавській практиці фортепіанні мініатюри М. Мошковського можна диференціювати на такі напрямки, як *концертно-віртуозний* («Іспанські танці» *op.* 12, «Іспанський каприс» *op.* 37, «Хабанера» *op.* 65, «Концертний вальс» *op.* 69 та багато інших), *педагогічний* («Школа подвійних нот» *op.* 64, «15 віртуозних етюдів» *op.* 72, «12 етюдів для лівої руки» *op.* 92 та численні інші етюди), *побутовий* (Полонез, Вальс та Мазурка з циклу п'єс *op.* 17, «Баркарола» *op.* 27, «Пісня прядки» *op.* 33, «Сільська п'єса» *op.* 36 № 8).

Таким чином, фортепіанна «майстерня мініатюри» є найважливішою складовою композиторської спадщини М. Мошковського, віддзеркалюючи своєрідність естетичної позиції автора – культивування позитивного настрою, витонченості, елегантності, віртуозності як ознаки володіння інструментом. Саме ці естетичні принципи – відчуття Краси як вишуканості, рафінованості, безконфліктного стану дійсності – сформували його ставлення до жанру мініатюри. Афористичність – принцип ясності розуму – став основою багатьох п'єс композитора.

Фортепіанні мініатюри М. Мошковського відзначені рисами віртуозного стилю і породжують асоціації з музикою Ф. Шопена і Р. Шумана. Шопенівські віяння можна простежити у виборі жанрів мініатюр – серед них є вальси, полонези, експромти, етюди, скерцо, баркарола. Але для М. Мошковського як композитора польського походження здавалося просто необхідним бути «рідним» музичній спадщині Ф. Шопена. Водночас, «подібність» окремих прийомів до шопенівських в фортепіанних творах М. Мошковського завжди постає в оновленому варіанті, не дублюючи першоджерела.

Вплив Р. Шумана виявляється у домінуванні мелодійно-ліричної та жартівливо-скерцозної сфер, тяжінні до характеристичності образів та циклізації п'єс, що нерідко об'єднуються певною художньою ідеєю,

конкретизованою за допомогою програмних підзаголовків, або за сюїтним принципом.

Разом з тим, притаманний музиці німецького майстра психологізм у відтворенні різноманітних душевних станів героїв мініатюр, драматизм музики, «мефістофельське» начало (як і у творах Ф. Ліста), тобто ті області, які, здавалося б, найбільше мали зацікавити композитора-романтика, виявилися далекими для М. Мошковського, чия музика поєднує емоційну різноманітність, тонкий ліризм із врівноваженою, стриманою манерою висловлювання. Як видається, композитор усвідомлював, що усталені прийоми, які він використовував, диктують необхідність іншої «огранки», уникнення сильних пристрастей, зайвої афектації. Вищезазначене не виключає в його музиці елементів драматизму, яскравих театральних ефектів, блискучої віртуозності.

Фортепіанні твори Мошковського – досконалі за формою, за володінням специфікою фортепіанної фактури і багатством образного мислення. Однак з об'єктивних історичних обставин протягом багатьох років вони були забуті, практично не виконувалися, і лише останніми роками спостерігається відродження інтересу до творчості композитора.

Перспективи подальших досліджень його фортепіанної спадщини вбачаються у вивченні виконавського аспекту в процесі аналізування мініатюр композитора; також є необхідним розгляд інших жанрів творчості М. Мошковського, таких як фортепіанні концерти, симфонічна поема та сюїта для оркестру, опера й балет.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонец Е. А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре : дис. ... канд. искусствоведения. Сумы, 2006. 215 с.
2. Чернявська М. С. Поетика і віртуозність Зігізмунда Тальберга. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: зб. наук. пр. Вип. 24. Київ : Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2003. С. 171–176.
3. Assenov, Bojan. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie. Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin. Berlin, 2009. 525 S.
4. Haddow, John Cody. Moritz Moszkowski and His Piano Music : Ph. D. diss., Performance. Washington University [USA], 1981. 241 p.

5. Hodos, Gilya. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : doctoral diss., D.M.A., [Ph. D. diss.], Performance. City University of New York [USA], 2004. xix, 306 p.
6. Skarbowski, Jerzy. Maurycy Moszkowski. *Sylwetki Pianistów Poskich*. Bd. 1. Rzeszów : Wydawnictwo Oświatowe Fosze, 1996. S. 163–169.

REFERENCES

1. Antonets, E. A. (2006). Evolyutsiya salonnoy muzyki v evropeyskoy kulture [Evolution of salon music in European culture] : dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Ph. D diss. in art history]. Sumy, 215 p. [in Russian].
2. Cherniavska M. S. (2003). Poetyka i virtuoznist Zihizmunda Talberha. [Poetics and virtuosity of Sigismond Thalberg] Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia: zb. nauk. pr. Vyp. 24. [Theoretical issues of culture, education and upbringing : collection of scientific articles. Iss. 24]. Kyiv : Publishing Center of KNLU, NMAU. 171–176 [in Ukrainian].
3. Assenov, Bojan (2009). Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie. Geisteswissenschaftlicher Technischen Universität Berlin. Berlin. 525 S.
4. Haddow, John Cody (1981). Moritz Moszkowski and His Piano Music : Ph. D. diss., Performance. Washington University [USA]. 241 p.
5. Hodos, Gilya (2004). Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : doctoral diss., D.M.A. [Ph. D. diss.], Performance. City University of New York [USA]. xix, 306 p.
6. Skarbowski, Jerzy (1996). Maurycy Moszkowski. *Sylwetki Pianistów Poskich*. Bd. 1. Rzeszów : Wydawnictwo Oświatowe Fosze. 163–169.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2018 р.

Мартінова В. І.

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

КОНЦЕРТУЮЧИЙ ГОБОЙ: ТЕМБР, ТЕХНІКА, ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІТНІ ПРИЙОМИ ГРИ

АНОТАЦІЯ

Мартінова В. І. Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри.

Статтю присвячено характеристиці гобоя як концертуючого інструмента. Зазначено, що на шляху до універсалізації своїх специфічних виражально-конструктивних якостей інструмент поступово удосконалювався за параметрами конструкції, виконавської віртуозної гри, техніки письма для нього. Ці три складові послідовно розглядаються з метою узагальнення тих властивостей «образу» гобоя, які сприяли виникненню і розповсюдженню сольної концертної музики для нього, включаючи особливий жанр, у якому ці властивості концентруються – концерт для гобоя з оркестром. На основі розгляду принципу концертування у його історико-стильовій динаміці виявлені особливості темброво-технічних засобів, приналежних гобою у різних жанрових формах концерту. Систематизовані також дані щодо специфіки гобойних штрихів, які зустрічаються у концертній музиці для цього інструмента. Охарактеризовані новітні прийоми гри, надано уточнену класифікацію мультифоніків, використовуваних у сучасній гобойній практиці.

Ключові слова: концертування, концертуючий гобой, артикуляційно-штриховий комплекс інструмента, типові та новітні прийоми гобойної гри, гобойні мультифоніки.

АННОТАЦИЯ

Мартынова В. И. Концертирующий гобой: тембр, техника, традиционные и новейшие приёмы игры. Статья посвящена характеристике гобоя как концертирующего инструмента. Отмечено, что на пути к универсализации своих специфических выразительно-конструктивных качеств инструмент постепенно совершенствовался по параметрам конструкции, исполнительской виртуозной игры, техники письма для него. Эти три составляющие последовательно рассматриваются с целью обобщения тех свойств «образа» гобоя, которые способствовали возникновению и распространению сольной концертной музыки для него, включая особый жанр, в котором эти свойства концентрируются – концерт для гобоя с оркестром. На основе рассмотрения принципа концертирования

в его историко-стилевой динамике выявлены особенности темброво-технических средств, используемых гобоем в разных жанровых формах концерта. Систематизированы также данные относительно специфики гобойных штрихов, встречающихся в концертной музыке для этого инструмента. Охарактеризованы новейшие приёмы игры, предложена уточнённая классификация мультифоники, применяемых в современной гобойной практике.

Ключевые слова: концертное музицирование, концертирующий гобой, артикуляционно-штриховой комплекс инструмента, типовые и новейшие приёмы гобойной игры, гобойные мультифонки.

ABSTRACT

Martynova Valeriya. Concerting oboe: timbre, technique, traditional and latest methods of playing.

Background. Oboe as a concert instrument has passed a rather long path of evolution, on which it has been improved according the parameters of its design, the technique of virtuoso play and the requests of composer writing. The concentrate of universal capabilities of the soloing (concerting) oboe is the concerto genre, in which all these parameters are combined in an integral entire.

The objective of this article is to sequentially consider the components of the concerting oboe “image”, such as timbre and articulation-and-stroke technique, including typical and latest methods of writing and playing. **The methodology of researching** based on the set of such approaches to the phenomenon under study as historical-and-genetic, deductive, system-and-structural.

Results. Based on the consideration of the concerting principle in its historical and stylistic dynamics, the article reveals the specifications of timbre-and-technical means characterized the oboe in various genre forms of the concert. The data on the specifics of the oboe effects found in the concert music for this instrument are also systematized. The latest methods of playing are characterized, and a refined classification of multiphonics used in modern oboe practice is proposed.

It is noted that the concept of concerting style first appeared in the Baroque era, when instruments and voices in the new homophonic practice began to reach the level of soloing. At the same time, the principles of concerting manner as a dialogue in various forms of its implementation were formed, among which the form of group or collective concerting represented by the genre of *concerto grosso* was primary in instrumental music. Within this form, the concerting oboe stands out, and for a long time it participated in a trio of soloists who performed in this genre as *concertino* opposing to *grosso* – the mass of the rest of the orchestra.

The article identifies the main specific features of the timbre and technique associated with the oboe design (double reed) and the performer’s breathing (gradual exhalation). Particular attention is paid to the oboe effects technique, as well as a set of means for sound-producing and sound-leading characterized this instrument in its comparison with others belonging to the same family (wood winds) or to others (bowed string, brass instruments).

On this basis, a description of the performing means of expressiveness of the oboe is proposed, including not only the specific (timbre-and-acoustic), but also the universal components that the oboe takes over from others instruments playing with him in an ensemble or an orchestra. In particular, among such there is the *vibrato* technique, which came to the oboe practice from the string instruments, as well as the two main groups of effects – connected (*legato* and its types), divided (*staccato*, *spiccato*, *martele*) and the special methods of playing adapted “for the oboe”, in particular, *pizzicato* and “*slap*”. (For an oboe, the “*slap*” is a sharp tongue strike on the reed with a simultaneous key strike or without it, as well as a key strike without blowing air in).

Among the techniques that have the specific forms of reproduction on the oboe, the article discusses *tremolo* of different interval volumes, to which a special fingering is adjusted; *frullato* (the “oral” kind with using of the “r” sound like in a trumpet, and “overtone” kind producing by a performer’s throat); *glissando*, existing on the oboe in two versions, labial and finger.

As examples of the latest methods of playing specified to the concerting oboe practice, those are discussed that contribute to the timbre re-coloring of the same sound or the sound set that significantly expands the sound-and-color capabilities of the instrument, and promotes to the process of its further universalization. These, for example, are *bisbigliando*, the technique that came from the harp practice, when an oboist gets the same sound in different ways; variety kinds of *multiphonics*; *smorzato* (a slow fluctuation of sound volume), *oscillato* (a similar change in pitch). Also the technique of *doubletone* is mentioned, when the oboist sings along with playing, which allows to produce consonances (intervals and even chords) on the instrument.

Conclusions. The results of the research confirm the fact that the solo concerting oboe was formed in the process of a long historical and stylistic evolution, which is reflected in the genre of concerto for oboe, where the timbre-and-technical capabilities of the instrument are most complete. The complex of technique effects as the component of musical expressiveness was especially importance in formation of the cumulative sound image of the “universal” oboe.

Thus, the concerting oboe was formed in line with the general processes of the development of musical thinking, which was connected with the practice of concert style, the principle of concerting as a musical and aesthetic category. Reflecting in different genre forms the development of the concert music, collective and solo, the oboe “sound image” has acquired by now the quality of genuine universalism, while retaining its specificity, connected with the features of its performing factor.

The prospects for further study of the stated topic are seen, firstly, in the concretization of the stylistics of the concert oboe on examples of works of the concert genre; it will be necessary to build a certain logic of selection of material, which should not only illustrate the historical process, but also contain characteristics of individual creative embodiments of the “image” of the oboe by composers and performers. Secondly, they may be connected with the possibilities of projection in the proposed research methodology onto the concert music for others instruments.

Keywords: principle of concerting, concerting oboe, articulation-and-stroke instrument set, typical and latest methods of playing oboe, oboe multiphonics.

Постановка проблеми. У сучасній музикології одним з перспективних напрямів є органологічний, пов'язаний з вивченням комплексу властивостей музичних інструментів, які склалися у процесі історико-художньої еволюції. Історія гобоя показує, що його шлях до концертнування пролягав через вдосконалення конструкції і техніки гри, розширення образної сфери гобойної музики та галузі застосування інструмента. Тому тема, обрана у даній статті, видається актуальною: адже гобойний тембр і техніка у такому узагальненому вигляді раніше не вивчалися.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. У науковому плані дане дослідження знаходиться у руслі тих завдань, які стоять перед органологією та її складовою – тембологією. Вивчення тембро-технічних якостей гобоя відкриває шлях до нового розуміння його художньо-образних значень у музичних творах різних жанрів та епох. З практичної точки зору, стаття має відношення до цілої низки виконавських проблем, що виникають зараз у гобоїстів у зв'язку з розширенням репертуару, який охоплює декілька століть – від пізнього Ренесансу до сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В умовах сучасної інтонаційної ситуації, коли точки зору на інструментальну традицію значною мірою переосмислюються, виникає цілий ряд досліджень пошукового характеру, що відносяться і до вивчення такого інструмента, як гобой. Більшість наявних робіт з цього приводу – статті та методичні розробки І. Віскової [2], М. Хруста [15], Е. Ротуел [12], В. Лебедева [4, 5, 6], І. Пушечнікова [9] – містять характеристики гобоя в аспектах виконавської технології, з акцентом на артикуляційно-штриховому комплексі. Проте, як видається, даний дослідницький напрям повинен поєднуватися з більш загальними проблемами естетики та комунікації, жанрів та стилів музики, у якій використовується гобой, чому і присвячено дану статтю.

Мета статті – виявити особливості тембру і техніки концертуючого гобоя як важливої складової його художнього звукообразу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття про концертнування в історичному ракурсі пов'язане, передусім, з музичним мистецтвом епохи Бароко, яка у західноєвропейському музикознавстві визначається як «концертуючий стиль» – термін, який, за М. Лобановою [7], приписується базельському органісту та медієвісту Я. Ханд-

шину (1886–1955). У барочному інструментальному музикуванні поступово складалася досить розгалужена система афектних характеристик різних інструментів, які іменувалися їх «стилями». Ознаки цих «стилів» спостерігаються у різних жанрах музики того часу, серед яких, як найперспективніший у плані прогресу музичного мислення, виділяється концерт.

Це ще не був власне жанр концерту у його теперішньому розумінні. Більшість творів тієї епохи були пов'язані з груповим концертуванням, тобто були «концертами для оркестру» або кількох інструментів з оркестром чи ансамблем (подвійні, потрійні концерти для однорідних та неоднорідних інструментів). Типовим прикладом цього є жанр *concerto grosso*, з якого у ході історичної еволюції виділився і сольний концерт як такий. Поряд з цією формою концертування, «паралельно» до неї, розвивався і камерний різновид у вигляді тріо-сонати, а також сольної сонати з басом [13]. Обидві ці жанрові форми теж були, за сутністю, концертними, що свідчить про досить широке розуміння засад та ознак «концертуючого стилю», що проіснував аж до кінця барочної епохи, вершиною якої стала творчість Й. С. Баха, якого А. Швейцер [16] називав «історичним постулатом», а М. Лобанова [7] відносить до категорії представників стилю «Бароко після Бароко».

Отже, розглядаючи поняття «концертуючий гобой», винесене у назву даної статті, необхідно згадати про широке значення самого терміну «концертування», чиє значення є похідним від «начала і принципу концертності», щодо яких Б. Асаф'єв визначав наступне: «Не лише у вузькому віртуозному “змагальному” змісті треба розуміти начало і принцип концертності, а у іншому, глибокому і серйозному. ... Коротко йдеться про таке: значення “змагання” полягає не у одній віртуозній перевазі (володіння інструментом та свобода у подоланні технічних проблем), а у досконалості діалогу, у його експресії – у тому, що два (чи декілька) концертуючих інструментів, виходячи з деяких загальних передумов, розкривають у них два начала, дві течії і розвивають свої точки зору діалектично, в усвідомленні постійного співіснування ідеї панівної та нею ж породжуваної ідеї контрастуючої» [1, с. 218].

Концерт є «однією з фаз музичного мислення» [там само, с. 219], яка не зводиться до вузького розуміння концерту як жанру. У цьому контексті і виникає поняття «концертність», яке є атрибутом не лише концерту як різновиду сонатно-симфонічного циклу, але й загальною

ознакою музичного діалогу, який історично передував формуванню діалектики музичного мислення взагалі. Перші паростки концертності, за Б. Асаф'євим, слід вбачати у оперній арії *da capo*, де формувалися не лише віртуозний аспект сольного співу, але й діалектика контрастів різних образно-емоційних станів [там само].

Щодо концертуючого гобою, виходячи з цих загальних положень, можна зазначити, що його застосування було пов'язане з формуванням цілого ряду жанрів камерної та концертної інструментальної музики, починаючи від фуги, сонати, а також, варіацій. Якщо підходити до цього питання комплексно, то концертуючих властивостей у того чи іншого інструмента може бути більше або менше. У «змаганні-згоді» (так у кінцевому розумінні Б. Асаф'єв характеризує концерт [1, с. 220]) між солюючим інструментом і оркестром вагому роль відіграють характеристики тембру, техніки, артикуляційно-штрихового комплексу, якими володіє той чи інший інструментальний «голос». Тому далі необхідно зупинитися на цих питаннях більш докладно.

Гобой як представник сімейства дерев'яних духових тяжіє радше до групи інструментів специфічних, ніж універсальних. За Є. Назайкінським, «гобой специфічніший за кларнет» [8, с. 91], а його універсальні якості розкрилися у повному обсязі досить пізно (цей процес, як видається, триває і зараз), тому, характеризуючи концертуючий гобой і маючи на увазі у перспективі гобойний концерт, слід підкреслити специфіку тембру цього унікального інструмента. Його фізичні (акустичні) характеристики пов'язані з двома специфічними моментами – особливостями конструкції (подвійна тростина) та дихання виконавця.

На думку М. Чулаки, на яку посиляється В. Лебедев у роботі про можливість діагностики та програмування розвитку виконавських знарядь гобоїста [6, с. 1], виконавці «вимушені постійно боротися з труднощами, створюваними конструктивною недосконалістю інструмента, який відрізняється “деякою” лінійністю “звуковидобування” та “відсутністю невимушеності у передуванні”».

Це доповнюється і специфікою гобойного дихання (за В. Лебедевим – необхідністю «збереження дихальної установки» [4, с. 6]), яка, за М. Гарбузовим, полягає у тому, що «повітряні порожнини, створювані на видиху у дихальних шляхах виконавця, виконуючі роль своєрідних резонаторів, мають значний вплив на темброутворення» [цит. по: 4, с. 7]. Тому, як зазначає, наводячи цю думку, В. Лебедев, «у виконав-

ській практиці давно помічено: чим більші за обсягом дихальні порожнини, що виникають, тим благотворнішим є їхній вплив на звук виконавця» [там само].

Якщо порівнювати процес звукоутворення на гобої та інших інструментах тієї ж групи, то дихання виконавця-гобоїста не відрізняється такою великою витратою повітря, як, наприклад, флейтіста. Дихання гобоїста розподіляється поступово, ніби «ланцюгово»: вдих завжди є глибоким з метою набрати якомога більше повітря (хоча, за В. Лебедєвим, тут існує парадокс – «повне дихання повинно бути глибоким, а глибоке – не обов'язково повним» [4, с. 5]), а видих розтягується на певний час, що викликано необхідністю збереження тонічної активності м'язів-вдихатилів. Суттєвим є також той факт, що дихання гобоїста, як і виконавця на будь-якому іншому аерофоні, слід розглядати як компонент тембрової семантики інструмента, відрізняючи його від природного чи мовного.

Ще одним фактором темброутворення на гобої є якість тростин, які не завжди відповідають вимогам до особливостей звучання інструмента. Вони здебільшого виготовляються вручну і тому «принносять масу неприємностей гобоїстам» [6, с. 1]. Тростини є своєрідним «нервовим центром» гобоя (вислів О. Карса [18]), який визначає до 80-ти відсотків як його «тривог і турбот», так і успіхів [6, с. 1].

Традиційно гобойні тростини виготовляються з деревесного камішу, хоча останнім часом практикуються і пластикові. Для сольюючого гобоя важливо, щоб тростина була підігнана безпосередньо під виконавця, а тому вони виготовляються згідно до апарату того чи іншого гобоїста. У сучасній практиці загальноприйнятим є розподіл тростин для гобоя на оркестрові, які здебільшого є пластиковими і слугують досить тривалий час (до півроку) та сольні, які переважно є камішовими та відрізняються недовговічністю застосування (2–3 тижні). У першому випадку (пластикова тростина) тембр інструмента набуває якості стабільності, але втрачає гнучність, а у другому (камішова тростина) виникає більше можливостей для тембрових та динамічних градацій. Як видається (і це часто практикується у сучасних оркестрах), перший гобой краще звучатиме з камішовою (сольною) тростиною, а другий – з пластиковою, що додасть їх спільній грі нових тембрових відтінків.

Звукоутворення на гобої включає і такий виражальний компонент, як артикуляційно-штрихова техніка. Відзначаючи сутність ви-

конавських штрихів, Д. Р. Рогаль-Левицький підкреслює наступне: «Штрих, якщо не рахувати забарвлення звуку і різноманітних способів його змін, є, по суті, єдиним засобом музичної виразності» [10, с. 43]. До цього можна додати слово «виконавської» музичної виразності, адже всі інші засоби є властивими «композиторському центру». Вводячи поняття про композиторський та виконавський центри у системі музичного стилю, В. Холопова [14, с. 226] до першого відносить, якщо говорити узагальнено, те, що виконавець не може змінювати – мелодію, гармонію, ритм, фактуру. Отже, до «виконавського центру» потрапляють такі засоби, як динаміка, артикуляція, агогіка, а також мікроглісандування, що і узагальнюється поняттям артикуляційно-штрихового комплексу.

Один з провідних педагогів-методистів сучасності – трубач-віртуоз Т. Докшицер – у своїй основній теоретико-методичній праці «Шлях до творчості» визначає штрихи як «сконцентровані, вже готові виконавські прийоми, у яких закладено навички артикуляції, звуковедення, закінчення та поєднання звуків. Тільки знаючи штрихи і володіючи ними, можна займатися інтерпретацією музики» [3, с. 14]. Автор зазначає, що своїм походженням назва «музичних штрихів» (від нім. *Der Strich* – «риси», «лінія») зобов'язане живопису, з якого спочатку її взяли на озброєння музиканти-скрипалі, а з часом, у процесі розвитку оркестрової музики, і духовики [там само].

Методико-теоретичне розуміння духових штрихів, за Т. Докшицером, тільки у наш час стало актуальним і почало обговорюватися у відповідній літературі, що пов'язано з цілим рядом обставин, перш за все, з тим, що видатні виконавці будували свою штрихову техніку на інтуїтивному рівні, не вдаючись до методичних коментарів та пояснень. Все це відноситься не лише до трубних штрихів, про які далі пише автор, але й до гобойних.

Так, сучасні гобоїсти-віртуози, зокрема, відома англійська виконавиця Е. Ротвелл (*Evelyn Rothwell*), у своїх методичних працях розглядають важливі складові гобойної техніки, серед яких виділяється вібрато. Цей виконавський прийом дослідниця пропонує у гобойному варіанті розрізняти за трьома типами: 1) вібрато, що виникає за рахунок роботи м'язів брюшного пресу; 2) таке, що виникає за рахунок роботи губ і щелепи; 3) що виконується м'язами горла (найбільш рідкісний тип) [12, с. 69].

Як відзначається у літературі про гобой, зокрема, у статті І. Віскової, вібрато на цьому інструменті за своїм впливом на якість звуку є подібним до вібрато на струнно-смічкових інструментах. Проте, як зазначає автор, «ще у 20–30-ті роки ХХ століття вібрато на гобої не було обов'язковим. Противники цього прийому стверджували, що вібрато руйнує характерне звучання гобою, і лише у середині століття воно стало постійним виконавським прийомом» [2, с. 70].

У сучасній музиці за участю гобоя (особливо, концертній) вібрато, на думку І. Віскової, вже не мислиться як спосіб «прикраси тону» – «композитори починають визначати швидкість та ширину вібрато. У літературі ці зміни часто позначаються за допомогою хвилястої лінії. Як антипод вібрато особливе художнє значення у сучасному виконавстві набув ефект *non vibrato*»; наразі, як відзначає у підсумку автор, «технічні можливості сучасного гобоя дозволяють відтворити будь-які співвідношення частоти та інтенсивності вібрато» [там само, с. 71].

Поряд з *vibrato* та *non vibrato*, важливим концертно-виконавським прийомом гобойної гри є використання подвійного чи потрійного язика. Довгий час така практика вважалася для гобоя нетиповою. Як відзначає Д. Рогаль-Левицький, подвійний та потрійний язик для гобоя «є не таким характерним, як для флейти, тим не менш, нерідко використовується, особливо, якщо темп занадто швидкий для одинарного язика» [11, с. 273]. Сучасні гобоїсти, задля досягнення більшої віртуозності, часто практикують подвійну та потрійну артикуляційну атаку, хоча, за І. Вісковою, «і одинарний язик може бути напрочуд швидким»; адже «гобой артикулює з великою чіткістю. Безпосередньо на якість штриха впливає якість звукової атаки, її твердість або м'якість» [2, с. 71].

Що стосується безпосередньо гобойних штрихів, то при їхньому розгляді слід враховувати та розрізняти два моменти – власне технічний (видова специфіка гобоя) та художній (загальна якість штрихових прийомів, що використовуються у виконавській практиці для вокальних голосів та інструментів різних сімейств). Загальний розподіл штрихів передбачає дві основні групи, де критеріями класифікації є зв'язність або дискретність у звуковидобуванні.

Загальний принцип звукової зв'язності втілюється за допомогою штриха легато (від іт. *legato* – «зв'язно», «плавно»). На духових інструментах, у тому числі і на гобої, подібна якість виникає тоді, коли декілька звуків виконуються на єдиному видиху. У технічному плані це

досягається «за рахунок зміни напруження губних м'язів та енергії видиху» [3, с. 19]. При цьому, за Т. Докшицером, «язик при легато не знаходиться у нерухомому стані. Він діє як регулятор струменю повітря, що видихається, змінюючи обсяг ротової порожнини у залежності від висоти звуку та вимови голосної» [там само].

Визначаючи специфіку гобойного *legato*, слід зазначити, слідом за Е. Ротуел [12, с. 73], що у цьому зв'язному штриху язиком підкреслюється лише перший звук. Зазначимо, що для виконання значних за обсягом мелодичних відрізків, які неможливо виконати на єдиному видиху, застосовується техніка перманентного, безперервного дихання, що сприяє відповідній тембровій якості звучання інструмента, який за своєю природою тяжіє до кантиленності.

Штрих *legato* має досить багато різновидів, серед яких у сучасній гобойній методиці, за І. Вісковою [2, с. 72], виділяються такі, як: 1) залігване *detache* чи *portato* (так звані риси під лігою); 2) акцентоване *legato*, яке передбачає різке виникнення кожного звуку, що досягається чітким падінням пальців на клапани інструмента; 3) «маркіроване» *legato* (воно позначається, як *portamento* або *tenuto*, а у записі – рисками під нотою), при якому кожний звук підкреслюється поштовхом дихання (в залежності від характеру акцентів).

Протилежністю *legato* є дискретний штрих *деташе* (від фр. *detache* – «відділяти»), який у гобойній літературі частіше за все позначається як *non legato*. Походження цього терміну пов'язано із струнно-смичковими інструментами, у яких *деташе* є виконанням декількох звуків «на окремий рух смичка». У духових інструментів цей штрих має свою власну специфіку і означає, за Т. Докшицером, «вимову звуку простою атакою (“Та”）」 [3, с. 15].

На всіх аерофонах, як дерев'яних, так і мідних, *деташе* є «виконанням витриманих на одній динаміці звуків, відділених один від одного атакою. Цей штрих вимовляється простою атакою; закінчення звуку – округлене, без участі язика» [там само]. Зазвичай *деташе* як таке спеціальними позначками у нотному тексті не фіксується, хоча близьким до нього є, за І. Вісковою, акцентоване *non legato*, чи *marcato*, яке може позначатися як *sforzando* («акцент під нотою») [2, с. 72].

Продовжуючи перелік гобойних штрихів роздільного типу, слід згадати також декілька різновидів *стакато* [там само]: 1) звичайне *staccato*, яке позначається точкою під нотою; за І. Пушечниковим, цей

штрих не треба змішувати із *spiccato* – *staccato* є набагато острішим, різкішим та активнішим, ніж *spiccato*, яке за характером є м'якішим, ніжнішим та співучишим [9, с. 67]; 2) «залізоване» *staccato*, що означає необхідність якомога плавнішого поєднання декількох звуків у мотиві чи фразі; 3) «тенутне» *staccato*, яке у нотному записі позначається як *staccato* під рискою; 4) *staccato* з акцентом, яке передбачає різкий початок та завершення за допомогою удару язика.

До цього переліку слід додати також штрих *martele* (від фр. *martele* – «молотити»), який досить широко використовується у новітній літературі. Цей штрих на духових інструментах є менш виразним, ніж *detache* і *marcato*, і відрізняється більш жорстким, важким, навіть дещо грубуватим звучанням [3, с. 17]. Проте на гобої, особливо, якщо мова йде про відповідний тематичний матеріал (наприклад, маршову або гротескную тему), цей штрих є достатньо уживаним, понад усе, у концертній сольній музиці, яка характеризується багатогранною образністю.

Поряд з *martele*, необхідно згадати ще один оригінальний прийом гобойної гри, який позначається у нотному тексті як *pizzicato* (хрестик над нотою, іноді навіть замість ноти), який є аналогом струнно-щипкового «слепа» (англ. *slap* – буквально, «ляпас»). Цей прийом використовується, в основному, «у сучасній авангардній літературі і являє собою різкий удар язика без або з одночасним ударом відповідного клапану або удар клапанами без вдунання повітря» [2, с. 72]. Проте, *slap* на гобої не є таким розповсюдженим, як на флейті чи кларнеті, та навіть на фаготі (у порівнянні з останнім – «із-за менших розмірів звукового каналу») [там само].

У сучасній сольній гобойній музиці використовуються і інші прийоми гри, які поступово склалися у концертній практиці. Це, зокрема, *tremolo*, обсяг якого може сягати до октави і навіть більше, але це стосується лише сольної музики, а також можливе через підбір відповідної аплікатури – інакше «звук, що повертається, може не прозвучати» [2, с. 73]. На сучасному гобої трелі виконуються за допомогою цілої системи клапанів, що дає можливість їхнього широкого застосування у сольному концерті.

Специфічним звуковим ефектом, який досягається на сучасному гобої, є *frullato*, яке раніше застосовувалося переважно на мідних інструментах та на флейті, а зараз досить широко використовується і на дерев'яних язичкових. Техніка цього прийому припускає можливість застосування

двох його варіантів: типового, коли виконавець-гобоїст довго витримує звук «р» під час звуковидобування (традиційний спосіб, відомий більш за все по флейтовій гри); так званого «горлового», коли виконавець цю фонему видобуває гортанню, імітуючи полоскання горла.

У новітній гобойній практиці сольо-концертного рівня використовується і *glissando*, яке має відтворювати елементи гри на інших інструментах, зокрема, струнних, що додає гобойному тембру рис універсальності. Глісандування на гобої має два різновиди: амбушюрний (тут використовуються своєрідний ковзаючий тиск губ виконавця) і пальцевий (аналогічний ковзаючий рух пальців виконавця на клапанах інструмента); для цього більш пристосовані інструменти з відкритою системою клапанів [2, с. 74].

У сучасного гобоя, судячи з наявної композиторської та виконавської практики, досить багато можливостей у впровадженні нових тембрових ефектів та оригінальних прийомів гри. Особливо показовим є зарубіжний досвід, зокрема, авангардистський (приблизно від середини 1960 років), коли у творчості цілого ряду композиторів – Л. Беріо, Н. Кастільоні, Ч. Вуорінена та інших – солуючий гобой використовувався у темброво-акустичній «деталізації», властивій камерним жанрам. Узагальнюючи різновиди цієї звукової практики, дослідники-гобоїсти, зокрема, І. Віскова [2] та М. Хруст [15], виділяють два основних засоби гри – мультифоніки та *bisbigliando*. Останній з них використовується, за І. Вісковою, для досягнення тембрового пере забарвлення у рамках однієї музичної фрази (його походження – прийом арфової гри у вигляді швидкого чергування двох струн, які налаштовані на одній і тій же висоті) [2, с. 76].

Мультифоніки (англ. *Multiphonics*) у загальному сенсі означають цілий комплекс різноманітних прийомів звуковидобування та звуковедення на дерев'яних духових. Серед останніх гобой, за М. Хрустом [15], є найбільш стабільним та найбільш багатим на мультифоніки інструментом. На ньому, «незважаючи на індивідуальні різниці у тростинах та моделях, більшість мультифоніків звучить майже цілком однаково (і це при тому, що часто на одній аплікатурі можна видобувати декілька звучань – у залежності від положення губ на тростині)» [там само, с. 25].

«Темброві» коливання у звучанні гобоя, які зараз стали предметом спеціальних досліджень, в основному, у західних методиках (Б. Берта-

лощі [17], Л. Сінгер [19] та інші), раніше, до другої половини ХХ ст., також існували, але лише як «продукт» індивідуальної майстерності гобоїстів-віртуозів. За І. Вісковою, гобой з його «ніжною» подвійною тростиною є «мало пристосованим для нетрадиційного використання. Однак варто згадати такі прийоми, як повільне коливання сили (*smorzato*) чи висоти (*oscilato*) звуку (уповільнене штучне вібрато). Специфічним прийомом є спосіб виконання, при якому гобоїст одночасно з грою на інструменті співає (*doubletone*) [2, с. 79].

Поряд із зарубіжними джерелами, де висвітлюється проблематика концертуючого гобоя, актуальна для сучасної практики, слід назвати і дослідження українського теоретика та практика гобойного мистецтва, одного із засновників харківської гобойної школи, професора В. І. Лебедева [4, 5, 6]. Автор зупиняється на таких питаннях, як: 1) діагностика та програмування розвитку виконавських прийомів гобоїста; 2) неординарні методи розвитку елементів виконавської техніки при навчанні гри на духових інструментах (у цій галузі В. Лебедев має авторські свідчення на прилади «Імітатор артикуляції гобоїста» та «Індикатор зовнішнього дихання людини»); 3) розвиток виконавського дихання духовика. Незважаючи на навчально-методичну спрямованість цих розробок, у них висвітлюються нагальні питання, суттєві для розуміння виконавського звукообразу концертуючого гобоя, у якому поєднуються художні та технічні начала, у комплексі становлячи універсальну складову його характеристики.

Висновки. Таким чином, концертуючий гобой, «образ» якого стабілізувався на межі ХІХ–ХХ століть, нині є інструментом універсальних якостей. Це унаочнюється, перш за все, у жанрі гобойного концерту, з яким тісно пов'язана вся історія формування особливостей гобойного тембру та техніки. Саме у концерті повною мірою відображується діалектика «поглиблення-подолання» традиційної для інструмента специфіки застосування у сферах пасторальності та ігрової характерності.

Лінія розвитку гобойного концерту відображує і основні етапи становлення його темброво-технічного та артикуляційно-штрихового комплексів. Вона йшла у напрямі від версійності (сольна партія розраховувалась на виконання різними мелодичними інструментами, що було властиве багатьом барочним інструментальним концертам), через виокремлення та стабілізацію специфіки гобоя як солюючого інстру-

мента («класицистський гобой», перш за все, у творчості В. А. Моцарта), до універсалізації його тембрових та технічних можливостей у зв'язку з адаптацією та асиміляцією рис інших інструментально-видових стилів (гобой у музиці Новітнього часу – від кінця ХІХ століття до сьогодення).

Перспективи подальшого дослідження заявленої теми вбачаються у конкретизації стилістики концертуючого гобоя на прикладі творів концертного жанру; необхідною буде вибудова певної логіки відбору матеріалу, який повинен не лише ілюструвати історичний процес, але й містити характеристики індивідуально-творчих втілень «образу» гобоя – композиторських та виконавських.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 280 с.
2. Вискова И. В. Гобой и фагот в XX веке: к вопросу о расширении выразительных возможностей язычковых духовых инструментов. *Оркестр. Инструменты. Партитура* : сборник / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки ; [отв. ред. Е. В. Назайкинский]. М., 2007. Вып. 2. С. 60–93.
3. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. М. : ИД «Муравей», 1999. 216 с.
4. Лебедев В. Развитие исполнительского дыхания духовика : метод. рек. для студентов. Часть 1. Харьк. ин-т искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 1984. 22 с.
5. Лебедев В. Неординарные методы развития элементов исполнительской техники при обучении игре на духовых инструментах. Харьков, 1981. 14 с.
6. Лебедев В. О возможностях диагностики и программирования развития исполнительских средств гобоиста. Харьков, 1986. 28 с.
7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 318 с.
8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
9. Пушечников И. Ф. Методика обучения игре на духовых инструментах. *Значение артикуляции на гобое*. М. : 1971. С. 62–91.
10. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. М. : Госмузиздат, 1961. 288 с.
11. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М. : Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. 1. 481 с.

12. Ротуэлл Э. Техника гобоя ; [пер. с англ.]. *Методика обучения игре на духовых инструментах*: очерки ; под общ. ред. Ю. А. Усова. М., 1966. Вып. II. С. 69–79.
13. Харнонкург Н. Музыка як мова звуків [пер. з нім. – Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
15. Хруст Н. Новые техники игры на музыкальных инструментах. Часть 5. Многозвучия (окончание). Музыкальный авангард. *Музыкальная жизнь*. 2011. № 3. С. 24–25.
16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [пер. с нем. Я. С. Друскина]. М. : Музыка, 1964. 725 с.
17. Bartalozzi B. New sounds for Wood wind. London : Oxford University Press, 1967. 86 p.
18. Carse A. Musical Wind Instruments. London : Macmillan and Co. Limited, 1939. 381 p.
19. Singer L. Metodo per oboe. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan : Edizioni Suvini Zerboni, 1969. 67 p.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky]. Leningrad : Muzyka. 280 [in Russian].
2. Viskova I. V. (2007). *Goboi i fagot v XX veke: k voprosu o rasshirenii vyrazitelnykh vozmozhnostei iazychkovykh dukhovyykh instrumentov* [Oboe and bassoon in the 20th century: on the issue of expanding the expressive capabilities of reed wind instruments] *Orkestr. Instrumenty. Partitura : sbornik / Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaikovskogo, Kaf. teorii muzyki ; [otv. red. E. V. Nazaikinskii]. [Orchestra. Instruments. Score : Collection. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Music Theory Department ; Ed. by Ye. V. Nazaikinsky]. Moscow. Vol. 2. 60–93* [in Russian].
3. Dokshitsner T. A. (1999). *Put k tvorchestvu*. [The path to creativity]. Moscow : Publishing House “Muravei”. 216 [in Russian].
4. Lebedev V. (1984). *Razvitie ispolnitelskogo dykhaniia dukhovika : metod. rek. dlia studentov* [Development of the woodwind performer’s breath : methodology guide for students]. *Khark. in-t iskusstv imeni I. P. Kotliarevskogo* [Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. Kharkiv, Part 1. 22 [in Russian].

5. Lebedev V. (1981). Neordinarnye metody razvitiia elementov ispolnitelskoi tekhniki pri obuchenii igre na dukhovykh instrumentakh [Unusual methods of developing the performance technique elements in teaching for wind instruments]. Kharkiv. 14 [in Russian].
6. Lebedev V. (1986) O vozmozhnostiakh diagnostiki i programmirovaniia razvitiia ispolnitelskikh sredstv goboista [On the possibilities of diagnostics and programming of the development of oboist's performance means]. Kharkiv. 28 [in Russian].
7. Lobanova M. (1994) Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe Barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow : Muzyka. 318 [in Russian].
8. Nazaikinsky Ye. (1988) Zvukovoi mir muzyki [The sound world of music]. Moscow : Muzyka, 254 [in Russian].
9. Pushechnikov I. F. (1971) Metodika obucheniia igre na dukhovykh instrumentakh [Teaching strategies for wind instruments]. Znachenie artikuliatsii na goboe [The value of articulation on the oboe]. Moscow. 62–91 [in Russian].
10. Rogal-Levitsky D. (1961). Besedy ob orkestre [Conversations about orchestra]. Moscow : Gosmuzizdat. 288 [in Russian].
11. Rogal-Levitsky D. (1953) Sovremennyi orkestr [Modern orchestra] Moscow : Gosmuzizdat. Vol. 1. 481 [in Russian].
12. Rothwell E. (1966) Tekhnika goboia ; [per. s angl.] [Oboe technique ; Trans. from English]. Metodika obucheniia igre na dukhovykh instrumentakh : ocherki ; pod obshch. red. Iu. A. Usova [Teaching strategies for wind instruments : Essays ; Ed. by Yu. A. Usov]. Moscow. Vol. 2. 69–79 [in Russian].
13. Harnonkurt N. (2002). Muzika iak mova zvukiv [per. z nim. – G. Kurkov] [Music as a language of sounds. Trans. from German by G. Kurkov]. Sumy : Sobor. 184 [in Ukrainian].
14. Kholopova V. N. (2000). Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as an art form : tutorial]. St. Petersburg : Lan'. 320 [in Russian].
15. Khrust N. (2011). Novye tekhniki igry na muzykalnykh instrumentakh. Chast 5. Mnogozvuchiia (okonchanie). Muzykalnyi avangard [New techniques of playing musical instruments. Part 5. Polyphony (ending). Musical avant-garde]. Muzykalnaia zhizn [Musical Life : journal]. No. 3. 24–25 [in Russian].
16. Schweitzer A. (1964). Johann Sebastian Bach [Trans. from German by Ya. S. Druskin]. Moscow : Muzyka. 725 [in Russian].

17. Bartalozzi B. (1967). *New sounds for Wood wind*. London : Oxford University Press. 86.
18. Carse A. (1939). *Musical Wind Instruments*. London : Macmillan and Co. Limited. 381.
19. Singer L. (1969). *Metodo per oboe*. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan : Edizioni Suvini Zerboni. 67.

Стаття надійшла до редакції 14.09.2018 р.

УДК: 785:78.03(510) “1920/1930”, DOI 10.34064/khnum1-5012

ORCID: 0000-0002-9541-1480

Янь Ян

*Харьковский национальный университета искусств имени
И. П. Котляревского*

ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОГО ОРКЕСТРА ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НОВОГО ТИПА В 1920–1930 ГОДЫ

АННОТАЦИЯ

Янь Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920–1930 годы

В статье рассматривается процесс модернизации китайского оркестра традиционных инструментов, начавшийся в XX веке после свержения императорского правления и изменений в китайском обществе. Исследуется деятельность музыкального общества «Датун Юйхуй», а также роль выдающихся музыкантов Чжэн Цзиньвэнь, Лю Тяньхуа, Чжэн Тиси. Основными мероприятиями, направленными на формирование китайского оркестра нового типа, стали стандартизация инструментов с целью унификации их камертона; реформация старой системы китайской нотации «гонгчи», основанной на иероглифах; значительная модификация китайских инструментов *эрху*, *дизи*, *шэнс* с целью изменения их звуковых возможностей; расширение диапазона оркестра за счёт дополнительных инструментов с низким тембром звучания; введение должности дирижёра и его помощника из числа оркестрантов; привлечение профессиональных композиторов для создания многоголосного оркестрового национального репертуара.

Ключевые слова: китайский оркестр, традиционные китайские инструменты, дирижёр, система нотации, настройка инструментов.

АНОТАЦІЯ

Янь Ян. Формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу в 1920–1930 роки

У статті розглядається процес модернізації китайського оркестру традиційних інструментів, що почався в XX столітті після повалення імператорського правління та змін в китайському суспільстві. Досліджується діяльність музичного товариства «Датун Юйхуй», а також роль видатних музикантів Чжен Цзінньвень, Лю Тяньхуа, Чжен Тісі. Основними заходами, спрямованими на формування китайського оркестру нового типу, стали: стандартизація інструментів з метою уніфікації їх камертону; реформація старої системи китайської нотації «гонгчі», заснованої на ієрогліфах; значна модифікація китайських інструментів *ерху*, *дізі*, *шен* з метою зміни їх звукових можливостей; розширення діапазону оркестру за рахунок додаткових інструментів з низьким тембром звучання; введення посади диригента та його помічника з числа оркестрантів; залучення професійних композиторів для створення багатоголового оркестрового національного репертуару.

Ключові слова: китайський оркестр, традиційні китайські інструменти, диригент, система нотації, настройка інструментів.

ABSTRACT

Yan Yang. The formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s-1930s

Background. The history of the development of orchestral music for Chinese traditional instruments covers more than a thousand years. During this time, the traditional orchestra has undergone significant changes. In the article the modern stage of the development of the orchestra of a new type is considered starting from the 1920s, when its modification began and integration with the principles of the Western Symphony Orchestra. The modernization of the Chinese orchestra of traditional instruments began in the twentieth century after the overthrow of imperial rule and the emerging changes in Chinese society. Nevertheless, the process of integrating the Western musical traditions was carried out in China for several centuries, which prepared the ground for the qualitative changes that began in the 20th century in the field of national musical art. The development of orchestral music for Chinese traditional instruments is not sufficiently studied today in musicology. One of the little studied periods is the initial stage of the formation of the Chinese orchestra of folk instruments of a new type in the 1920s – 1930s.

Objectives. The purpose of the article is to reveal the prerequisites and specifics of the formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s and 1930s, to determine the role of outstanding Chinese musicians in the process of modernizing the orchestra and creating the appropriate national repertoire. **The methodology of research** is based on musical-historical approach combined with musical-theoretical and performer analysis.

Results. The first shifts in the integration of Western and national traditions in Chinese traditional orchestral music became possible thanks to the activities of the music society “Datong yuehui”, as well as the emergence of higher professional musical insti-

tutions in China and the training of Chinese musicians abroad. The most important role in the formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type was played by outstanding musicians Zheng Jinwen, Liu Tianhua, Zheng Tisi.

Zheng Jinwen was the initiator of the creation of the society "Datong Yuhui" in 1920. He began the process of standardizing various Chinese instruments with the goal of unifying their sound tuning fork. This was necessary for a well-coordinated game in the orchestral ensemble. The musician modernized and developed new methods of tuning traditional instruments for flute *dizi*, multi-barrel *sheng* and expanded the orchestra to forty people. Zheng Jinwen adapted the national repertoire to a new type of orchestra, performing as an author of orchestral transcriptions of ancient music for traditional Chinese instruments.

Liu Tianhua became the creator of the Society for the Development of National Music at Peking University (1927–1932). The musician reformed the old system of Chinese notation "*gongchi*" based on hieroglyphs, modernized it and adapted it to the Western musical notation. Substantial achievement of Liu Tianhua was a significant modification of the *erhu* with the replacement of strings by metal, changing the settings in accordance with the standards of Western stringed instruments. As a result, the *erhu* acquired the status of a leading or solo instrument in a new type of orchestra.

The activity of the first modern Chinese orchestra of traditional instruments, the musical collective of the Broadcasting Company of China, created in Nanjing in 1935, had a great importance. In 1937, from the Second Sino-Japanese War, the orchestra was transferred to Chongqing, and after the victory of the Communists in 1949, he moved to Taiwan. One of the orchestral musicians, Zheng Tisi, played an outstanding role in the formation of this group. The musician carried out the reformation of this orchestra in the field of tuning instruments. The range of the orchestra was expanded by the introduction of additional wooden string instruments *dahu* and *dihu*, having a volumetric sound-board and tuned an octave below the violin *erhu*. Their purpose was to fill the lower register, alike to the cellos and double basses in Western orchestras. For the first time the post of conductor and his assistant was introduced by Zheng Tisi, which was also able to attract professional composers to create a multi-voiced orchestral national repertoire. The innovations of the outstanding musician made his orchestra a role model for all subsequent similar contemporary Chinese orchestras.

Conclusions. The process of forming a Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s and 1930s made it possible to modernize Chinese traditional folk instruments and the ancient Chinese notation system in order to adapt Chinese orchestral music to the integrative processes in musical art. Orchestral music was reformed in accordance with the principles of Western European symphonic and conducting art. In this process, outstanding highly professional Chinese musicians who contributed to the development of orchestral music in their country and the creation of a corresponding national repertoire played the leading role.

Key words: Chinese orchestra, traditional Chinese instruments, conductor, notation system, tuning instruments.

Постановка проблеми. История развития оркестровой музыки для китайских традиционных инструментов охватывает более чем тысячелетний период. За это время традиционный оркестр претерпел значительные изменения. Современный этап его развития, характеризующийся его модификацией в оркестр нового типа, в частности, благодаря интеграции с принципами организации западного симфонического оркестра, начинается с 1920 годов. Региональные особенности также повлияли на состав китайских оркестров, среди которых сегодня наиболее известными являются Минзу Юйтуан (Minzu Yuetuan) или Минзу Юдуи (Minzu Yuedui) в материковом Китае, Чжунюэтуань (Zhongyuetuan) в Гонконге, Хуаюютуань (Huaayuetuan) в Юго-Восточной Азии или Гойууцунь (Guoyuetuan) на Тайване [6]. Переход от форм древнего китайского оркестра к оркестру нового типа, который осуществлялся в 1920–1930 годы, является одним из наименее исследованных в современном музыковедении периодов.

Анализ последних публикаций. В последнее время музыковеды уделяют большое внимание исследованию развития оркестровой музыки в Китае. Самая фундаментальная работа по данной тематике – диссертация Ло Ши «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» [2], где подробно исследуется путь развития китайской симфонической музыки европейского типа в XX веке. В диссертации Ло Чжихуэй «Концертная жизнь современного Китая» [1] есть перечень и краткие сведения об оркестровых коллективах, которые функционируют на территории Китая с конца 1970 годов и до сегодняшнего дня. В исследовании Минг-ен Ли [10] проводится сравнительный анализ региональных особенностей оркестров материкового Китая, Гонконга и Тайваня.

Наиболее близкой теме данной статьи является диссертация Су Юйчен «Композиционно-драматургические особенности китайских программных концертов для солиста с оркестром китайских традиционных инструментов» [3], в которой рассматривается только один из жанров китайской оркестровой музыки. Тем не менее, в данном исследовании можно почерпнуть некоторые исторические сведения о путях развития китайской оркестровой культуры (подраздел 1.1.). Эта же проблема подробно освещается в русскоязычной статье «О становлении китайского оркестра народных инструментов» [4] того же автора. Ценной для настоящей статьи является приведённая Су Юйчен об-

щая периодизация этапов развития китайского оркестра традиционных инструментов и их краткая характеристика. Так, к первому периоду, связанному с музыкой придворных оркестров, исследователь относит «огромный промежуток исторического времени: от глубокой древности до начала XX века» [3, с. 25].

Второй период связан с окончанием правления императорских династий (с 1911 по настоящее время); он, в свою очередь, делится на три этапа. *Первый* этап продолжается с начала XX века до начала Культурной революции; *второй* – период Культурной революции (1966–1976) – характеризуется приостановкой «прогрессивных тенденций развития национальной культуры» [3, с. 26]. *Третий* этап – с конца 1970-х и до сегодняшнего дня – в классификации Су Юйчен получает определение периода «становления китайской оркестровой культуры» [там же], хотя сам исследователь уточняет, что его «можно условно назвать “ренессансом китайской художественной культуры”» [там же]. Характеризуя данную периодизацию, автор прежде всего концентрирует внимание на основных функциях оркестра в жизни китайского общества и особенностях национального менталитета.

Как показывает анализ литературы, процесс развития оркестровой музыки для китайских традиционных инструментов изучен недостаточно. Среди обозначенных проблем одной из центральных является неизученность начального периода формирования китайского оркестра народных инструментов нового типа в 1920–1930 годы.

Цель представленной статьи – выявить предпосылки и специфику формирования нового типа китайского оркестра традиционных инструментов в 1920–1930 годы, определить роль выдающихся китайских музыкантов в процессе модернизации оркестра и создании соответствующего национального репертуара. **Методология** исследования объединяет широкий музыкально-исторический и теоретико-исполнительский аспекты.

Изложение основного материала. Для того, чтобы понять, каким образом происходил процесс перехода от древнего оркестра китайских традиционных инструментов к оркестру нового типа, необходимо кратко рассмотреть процесс интеграции западных влияний с китайской культурой до начала XX века. Так, первые устойчивые контакты Китая с западной культурой относят к концу династии Мин (1368–1644) во времена правления императора Ванли (1573–1620). В началь-

ный период правления династии Цин (1644–1912) эти контакты существенно усилились за счёт значительного расширения торговых отношений Китая с Западной Европой и Российской империей. Как указывает Минг-ен Ли, «во времена династии Цин китайцы считали своего императора самой могущественной силой великой и древней империи и мало беспокоились о внешних влияниях, которые могут потревожить их страну, поскольку, по их мнению, никто не способен был нарушить ход событий в их могучей и древней стране» [10, с. 15].

Такая самоуверенность и беспечность была искусственно привита населению Китая по причине закрытости страны. Именно она позволила западным странам относительно легко влиять на сферу управления и финансов в Китае. Влияние Запада серьезно не рассматривались до тех пор, пока во время Первой опиумной войны (1839–1842) не начали происходить драматические изменения. Из истории известно, что Первая опиумная война закончилась подписанием Нанкинского договора, по которому Гонконг был передан Британской империи. По утверждению исследователя Иммануила Хсю, «это была первая крупная потеря территории в современную эпоху. Многие историки склонны рассматривать Опиумную войну 1839–42 годов как точку разрушения китайской изоляции и начало радикальных изменений в Китае, поскольку она ускорила процессы внешнеполитической деятельности» [8, с. 4].

Период значительных культурных изменений в Китае начался с появлением иностранцев из Британской империи, которые привозили свои знания и представления. В первую очередь, дело касалось экономического сектора, но эти события опосредованно влияли и на культуру. Вторая опиумная война (1856–1860) привела к некоторым внутренним революционным реформам в Китае, таким, как Движение самоукрепления (с 1861 г.).

После поражений и уступок, связанных с Первой и Второй опиумными войнами, китайское общественное мнение разделилось. Часть общества считала, что наступило время институциональных реформ, которые подразумевают принятие западных военных технологий. Эти люди полагали, что модернизацию надо проводить путем найма иностранных консультантов для обучения китайцев западному производству. Вторая часть китайцев, сторонники Движения самоукрепления, считала себя выше представителей западной цивилизации. Они

утверждали, что «сначала надо научиться у иностранцев, а затем, сравнившись с ними, превзойти их и победить» [8, с. 5]. Как таковое, это движение (1861–1895, время поздней династии Цин) предусматривало реформирование только военной части экономики. Однако, поскольку Китай по-прежнему отставал в областях военного и экономического развития, и сторонники, и противники самостоятельного пути развития пришли к пониманию необходимости в реформировании и модернизации страны. Это заставило китайцев создать социокультурную систему, основанную на использовании западных идей и стандартов. Многие учреждения начали строить свою деятельность, ориентируясь на западное мышление и подходы.

Точкой отсчёта в истории современного китайского оркестра следует считать начало XX века. После Движения 4 мая 1919 года китайцы всё больше стремились к развитию новых способов мышления, опираясь не на старые традиции, а, скорее, на принципы демократии и современной науки. Они понимали, что западный мир был более современным и развитым. Именно в этот период были созданы многие музыкальные институты, среди них – Национальная музыкальная консерватория Шанхая и Общество содействия национальной музыке Пекина. Их целью была попытка реформировать китайскую музыку, опираясь на принцип интеграции древних национальных и современных западных традиций. Первой из подобных организаций стало Музыкальное общество «Союз Датун» («Датун Юйхуй»), созданное в 1920 г. Его основателем был китайский музыкант Чжэн Цзиньвэнь (1872–1935), который считал своим долгом сохранение древнейших национальных истоков в современную эпоху модернизации китайского музыкального искусства.

Основу инструментария раннего ансамбля составляли *гуцин* и *пипа*. Эти щипковые струнные инструменты обладали наиболее богатой звуковой палитрой. Семиструнный *гуцин*, вышедший из семейства цитр, имеет древнейшее происхождение и традиционно воспринимается как инструмент интеллектуальный и утончённый. Его также связывают с древней мудростью и, в частности, с именем философа Конфуция. Что касается *пипы*, то до династий Суй (581–618) и Тан (618–907) это название относилось ко всем щипковым инструментам, на которых играли в двух позициях рук: техника с наружной аппликацией называется «*пи*», а техника с внутренней аппликацией – «*па*».

Со временем конструкция инструмента усовершенствовалась, и сейчас она имеет шесть струн и двадцать четыре лада. *Пипа* обладает богатой выразительностью, но чрезвычайно требовательна к исполнителю.

До XX века в китайском оркестре существовало три основных типа музицирования: «унисон, ансамбль и соло с сопровождением оркестра» [6, с. 20]. Первые изменения коснулись количественного состава музыкантов. Чжэн Цзиньвэнь начал процесс стандартизации инструментов с целью унификации их звукового камертона. Без этого процесс настройки всех инструментов оркестра и совместной игры был бы невозможен. Музыкант разработал методы настройки традиционных инструментов, особенно для флейт *дизи*, настройка которых особенно сложна. Также были обновлены такие традиционные инструменты, как *шэн*, увеличено количество труб для расширения диапазона и возможности исполнения гармонических аккордов. В древней традиции каждый исполнитель имел право импровизировать свою партию в ансамбле. В новом оркестре каждая партия предусматривала отказ от импровизации и неукоснительное выполнение авторского текста в партитуре. Одной из первых проб исполнения по новым правилам стала обработка для оркестра старинной мелодии для *пипы* «Весенние цветы на реке в лунном свете» (Лю Рао Жанг, 1925).

Вскоре, после нескольких совместных выступлений с западными оркестрами, Чжэн Цзиньвэнь почувствовал, что существует несколько препятствий, не позволяющих его оркестру достичь качественного уровня западных оркестров. Он понял, что первой проблемой было отсутствие в его ансамбле басового регистра, который обычно составляет основу звучания оркестра. В традиционном китайском ансамблевом жанре существовала форма музицирования, основанная на монодийном импровизационном развитии. В таком составе отсутствовали инструменты с низким диапазоном, поскольку все участники ансамбля, практически, играли мелодию. Это лишало звучание основы, на которой можно было бы выстроить гармонию. Чжэн решил перераспределить функции скрипок и ввёл басовые духовые инструменты, чтобы придать оркестру «больше основательного звучания» [7, с. 17].

Было принято решение увеличить количество инструментов до со-рока, расширив оркестровку, которая теперь включала духовые, ударные, щипковые и струнные. Решающим фактором, повлиявшим на принятие такого решения, было намеченное исполнение танцевальной

драмы «Душа Чин» с Шанхайским муниципальным симфоническим оркестром в 1933 году. И, наконец, Чжэн почувствовал, что ещё одна проблема заключалась в том, что у исполнителей не было должной подготовки. Он решил, что музыканты должны получить хотя бы базовое образование по теории западной музыки и научиться читать западные обозначения. Эти навыки, по мнению Чжэна, должны были повысить способность оркестрантов изучать и исполнять новые сочинения.

После расширения оркестра Чжэн начал реформировать его репертуар. Он адаптировал произведения для пипы в новый оркестровый цикл «Музыка нации», состоящий из пяти частей: «Великий Китай», «Дух нации», «Единая нация», «Красота нации», «Хороший шанс для великого человека». В отличие от старинного репертуара, который фокусировался на монофонической музыкальной фактуре, композитор использовал основы западной гармонии. Такая композиционная техника позже стала определяющим фактором в звучании современного китайского оркестра. Реформа оркестра музыкальным обществом «Датун» во времена Чжэна во многом повлияла на облик созданных впоследствии ансамблей.

Важную роль в процессе становления китайского оркестра традиционных инструментов сыграл также выдающийся китайский композитор Лю Тяньхуа (1895–1932). В 1927 г. он основал Общество по развитию национальной музыки при Пекинском университете, которое просуществовало до смерти музыканта в 1932 г. Общество посвятило свою работу реорганизации китайской системы нотной записи *гонгчи* (или *гонгчипу*). Этот метод музыкальной нотации, используемый со времен древнего Китая, был основан на китайских иероглифах, которые обозначали ноты, и был назван по двум символам нот – *гонг* и *чжи*, используемых в системе.

Лю Тяньхуа получил хорошее образование на материале западной музыки (скрипка) и в области китайской музыки (пипа и эрху). Знание западной музыки позволило ему заметить, что некоторые элементы записи западной музыки были, по его оценке, более точны и систематизированы, чем запись китайской музыки, которую он считал устаревшей. По мнению Лю Тяньхуа, западная нотация также могла отображать различные исполнительские приёмы, а главное – динамику звука, точнее отражала фразировку. Кроме того, визуально западная нотация давала бóльшую наглядность и лучше показывала взаимосвязь нот

друг с другом. Поэтому музыкант призывал использовать этот принцип, пересмотреть и реформировать *гонгчи* для китайской музыки. Лю Тяньхуа выступал за то, чтобы китайская и западная музыка имели равные возможности развития в китайском обществе. Он всегда стремился узнать о западном обществе как можно больше.

В начале XX века функцию дирижёра в китайском оркестре традиционных инструментов выполнял музыкант, играющий на ударном деревянном инструменте типа *тагу* или *гангу*, который задавал ритм оркестру. Барабанщик был обращён к оркестру лицом, что несколько напоминало дирижёра в западном оркестре. Эту идею китайцы позаимствовали из традиции исполнения нанкинской музыки, в которой певец держит деревянный колокольчик, задавая себе темп. Однако музыкант-ударник из числа оркестрантов только устанавливал темп и не мог управлять динамикой исполнения.

Другим вкладом Лю Тяньхуа было повышение социального статуса *эрху* и исполнителей музыки на этом инструменте. До XX века *эрху* считался примитивным инструментом, на котором играли, в основном, уличные музыканты. В ранний период на нём играли бамбуковой палочкой, водя ею по струнам. Тембр инструмента был ярким, с металлическим оттенком. В период царствования династии Сун (960–1279) бамбуковую палочку заменили луком. Лю Тяньхуа заменил струны, обычно изготавливаемые из кишки или шёлка, на металлические, что придало инструменту более ровный и громкий звук. Он также изменил настройку двух струн *эрху* с кварты на квинту *ре – ля*, приведя их в соответствие с двумя средними струнами скрипки, стандартизовав нотную запись. Позже он придал инструментам ещё более громкую звучность, что способствовало их универсальности и позволило использовать *эрху* в оркестре.

В период 1910–1930 гг. Лю Тяньхуа уточнил и развил методы игры на *эрху*, сделав его не только ведущим в оркестре, но и сольным инструментом. Модифицированный *эрху* продемонстрировал богатую тембровую палитру, возможность исполнения технически сложных игровых приёмов и интонационную выразительность. Ярким примером, раскрывающим новые возможности инструмента, стала сольная пьеса для *эрху* «Отражение Луны на воде» Лю Тяньхуа. Исследователь Хуан Вэй написал о выдающемся китайском музыканте: «Его новые знания помогли сделать китайскую музыку способной конкурировать с остальной частью мировой музыки» [9, с. 77].

Интерес к совершенствованию традиционной китайской музыки по западной модели привел к созданию музыкальных клубов и ансамблей в разных городах. Так, в 1935 г. в Нанкине был сформирован оркестр Радиовещательной Корпорации Китая (*Broadcasting Company of China, BCC*, также известной как *Central Broadcasting Company*). В начале подобные группы были, скорее, экспериментальными, поскольку трансляции велись нерегулярно, а эфир надо было заполнить не только информационным, но и развлекательным содержанием. Одним из музыкальных коллективов, привлекаемых корпорацией, и стал Китайский оркестр радио [5].

В 1937 г. вторая Китайско-японская война вынудила китайское правительство перевести основные государственные учреждения из Нанкина в Чунцин. Оркестр радио также переехал в Чунцин, где он провёл своё первое публичное выступление в 1942 г. Состав оркестра постепенно модифицировался: с целью расширения диапазона звучания были введены дополнительные инструменты преимущественно среднего и низкого регистра *жонгху*, *даху*, *диху*. Поперечная бамбуковая флейта *дизи* с шестью игровыми отверстиями была усовершенствована, количество отверстий было доведено до одиннадцати. Её современная модификация *ксинди* стала в состоянии исполнять все двенадцать звуков хроматического звукоряда.

Результатом всех изменений явился первый китайский оркестр традиционных инструментов нового типа, созданный по образцу западного оркестра, с дирижёром, с полным составом музыкантов и четырьмя группами инструментов – духовыми, струнно-щипковыми, струнно-смычковыми и ударными. В 1949 г. после победы коммунистов этот оркестр переехал на Тайвань.

Ценным для данного исследования представляются воспоминания одного из музыкантов-ветеранов, участника Китайского оркестра радиовещательной корпорации Китая, Чжэн Тиси, приведённые в работе Минг-ен Ли [10]. Спустя годы китайский оркестрант анализировал проблемы, которые необходимо было решить для того, чтобы оркестр мог успешно функционировать. По мнению Чжэн Тиси, в изменениях нуждалась система настройки инструментов в оркестре, так как она не была полностью унифицирована. В связи с этим возникали проблемы в вертикальных построениях – музыканты не могли играть вместе гармонические эпизоды, особенно в модуляционных отрезках. Кроме это-

го, не доставало инструментов с низким диапазоном, способных наполнить оркестровую партитуру басовыми голосами. На тот момент было очень мало композиторов, которые бы знали специфику оркестрового применения китайских музыкальных инструментов настолько хорошо, чтобы писать современную оркестровую музыку. Необходимо было также срочно готовить профессионально музыкантов оркестра, способных грамотно играть на традиционных китайских инструментах. Оркестр крайне нуждался в опытном дирижёре, который бы мог компетентно руководить коллективом, поскольку теперь оркестр имел больший состав, чем предыдущие ансамбли.

Поскольку было очень трудно найти профессионально обученных людей, готовых сыграть подобную роль, Чжэн Тиси попытался самостоятельно решить назревшие вопросы. Его нововведения сделали оркестр образцом для подражания, которому в дальнейшем следовали современные китайские оркестры традиционных инструментов. Чжэн Тиси утверждал, что его оркестр отличался от народных ансамблей старого образца, поскольку впервые национальный оркестр был сформирован из группы профессионально обученных музыкантов.

Чжэн Тиси использовал равномерную темперацию, предложенную Чжу Зайю для *гуоюй* (национальной музыки), впервые применил хроматические лады для китайских струнно-щипковых инструментов, дополнил народные духовые инструменты «хроматическими отверстиями» [11, с. 36], которые позволили создавать и исполнять оркестровые транскрипции старинных композиций, что расширило выразительность китайской традиционной инструментальной музыки.

Чжэн Тиси также ввел в состав оркестра деревянные струнные инструменты *даху* и *диху*, имеющие объёмную дека и настроенные на октаву ниже скрипки эрху. Их назначение состояло в заполнении нижнего регистра, принадлежащего в западном оркестре виолончелям и контрабасам. Это был первый опыт объединения разнородных китайских инструментов, применяемых в ансамблях: из южных областей (*Яннань сичжу*), сделанных преимущественно из шёлка (струнные – эрху, *пипа*, *сансянь*, *цинцин* и т. п.) и бамбука (духовые – *дизи*, *сяо*, *шеен* и т. п.) с духовыми и ударными инструментами северных областей Китая.

Впервые китайский оркестр смог обратиться к профессиональным композиторам для написания новых *гуоюй* (традиционных ком-

позицій). Оркестрантам было предложено обучаться профессионально. В оркестре была утверждена должность дирижёра и его помощника из числа оркестрантов. Такое нововведение касалось не только проведения репетиций, но также было внедрено в практику выступлений, как для трансляций, так и для концертных выступлений. Это был первый оркестр с полным составом из тридцати трёх профессиональных инструменталистов, которым руководил дирижёр, точно и строго соблюдающий разработанную систему управления коллективом музыкантов. Впервые публично стали исполняться многоголосные оркестровые композиции, передающие «мощь национального китайского духа» [11, с. 37], которые были направлены на продвижение китайской культуры посредством китайского инструментального искусства.

Выводы. Процесс модернизации китайского оркестра традиционных инструментов начался в начале XX века в связи со свержением императорского правления и изменениями, произошедшими в китайском обществе. Однако процесс интеграции западных музыкальных традиций осуществлялся в Китае на протяжении нескольких веков, что и подготовило соответствующую почву для начавшихся в XX веке качественных изменений в области национального музыкального искусства.

Первые сдвиги в области интеграции западных и национальных традиций в традиционной китайской оркестровой музыке стали возможны благодаря деятельности музыкального общества «*Датун Юйхуй*», а также созданию профессиональных высших музыкальных учебных заведений в Китае и обучению китайских музыкантов за рубежом. Важнейшую роль в процессе формирования нового типа китайского оркестра традиционных инструментов сыграли выдающиеся музыканты Чжэн Цзиньвэнь, Лю Тяньхуа, Чжэн Тиси.

Чжэн Цзиньвэнь инициировал процесс стандартизации инструментов с целью унификации их звукового камертона, что было необходимо для слаженной игры оркестра: модернизировал и разработал новые методы настройки традиционных инструментов – флейты *дизи*, многоствольного инструмента *шэн*. Чжэн Цзиньвэнь расширил состав оркестра до сорока человек; адаптировал национальный репертуар к новому типу оркестра, выступив в качестве автора оркестровых транскрипций старинной музыки для традиционных китайских инструментов.

Лю Тяньхуа стал создателем Общества по развитию национальной музыки при Пекинском университете (1927–1932). Музыкант рефор-

мировал старую систему китайской нотации *гонгчи*, основанной на иероглифах, приспособив её к западной системе нотных знаков. Огромным достижением Лю Тяньхуа стала существенная модернизация *эрху*, в результате чего инструмент приобрёл статус ведущего или солирующего в оркестре нового типа.

Первым современным китайским оркестром традиционных инструментов стал музыкальный коллектив Радиовещательной Корпорации Китая (Нанкин, 1935), выдающуюся роль в формировании которого сыграл Чжэн Тиси. Музыкант осуществил реформы в области настройки инструментов, расширил диапазон оркестра за счёт введения дополнительных басовых инструментов, ввёл должность дирижёра и его помощника, привлёк профессиональных композиторов к созданию многоголосного оркестрового национального репертуара.

Изучение *дальнейших этапов* развития китайского оркестра традиционных инструментов нового типа составит **перспективу исследования** рассматриваемой темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2016. 213 с.
2. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2003. 275 с.
3. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 18 с.
4. 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, 2015. Вип. 116. С. 155–163.
5. Jeffcoat Kyle. Negotiating the Modern National Orchestra on Transnational Terrains: A Comparative Study of Two Modern Chinese Orchestras in America : Master's Thesis. National Taiwan Normal University. Taipei, 2010. 54 p.
6. Han Kuo-Huang. The Modern Chinese Orchestra. *Asian Music : Journal of the Society for Asian Music*. 1979. 11 (1). P. 1–40.

7. Hsiu-wen Yu. *Politic-Cultural Contexts of Chinese Orchestra in China 1949* : Master's Thesis. Tainan National University of Arts, Tainan. 2007. 43 p.
8. Hsu Immanuel C. Y. *The Rise of Modern China*. New York : Oxford University Press, 1983. 1030 p.
9. Huang Wei. Art for People – the Music Idea from Liu Tian-hua. *Yang Shan University Journal*, 2004 (5), no 3. P. 75–83.
10. Ming-yen Lee. *An analysis of the three modern Chinese orchestras in the context of cultural interaction across Greater China* : Diss. PhD. Kent State University, 2014. 227 p.
11. Tisi Zheng. Remembering Professor Chen Ji-lue, Pipa Player in the Modern Chinese Orchestra. *Explorations in Music*. Beijing, 2005. № 1. P. 35–42.

REFERENCES

1. Lo Chzhikhuey (2016). *Kontsertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya* [The concert's life of contemporary China] : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 «Muzykal'noye iskusstvo» [PhD thesis : specialty 17.00.02 “Musical art”]. St. Petersburg. 213 p. [in Russian].
2. Lo Shii (2003). *Simfonicheskiye zhanry v kontekste kitayskoy muzykal'noy kul'tury* [Symphonic genres in the context of Chinese musical culture] : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 «Muzykal'noye iskusstvo» [PhD thesis : specialty 17.00.02 “Musical art”]. Moscow. 275 p. [in Russian].
3. Su Yuychen (2017). *Kompozitsiyno-dramaturgichni osoblivosti kitays'kikh programnikh kontsertiv dlya solista z orkestrom traditsiynikh instrumentiv* [Compositional and dramatic features of Chinese program concerts for soloist with traditional instrument orchestra] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvovnavstva : spets. 17.00.03 «Muzichne mistetstvo» [Abstract of PhD thesis : specialty 17.00.03 “Musical art”]. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].
4. Su Yuychen (2015). *O stanovlenii kitayskogo orkestra narodnykh instrumentov* [On the formation of the Chinese folk instruments orchestra]. *Komunikativna organizatsiya muzichnogo tvoriv*. *Naukoviy visnik Natsional'noï muzichnoï akademii Ukraïni imeni P. Í. Chaykovskogo*: zb. st. [Communicative organization of musical work. Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikov-

- sky: collection of articles]. Kyiv. (116). 155–163. [in Russian].
5. Jeffcoat Kyle (2010). Negotiating the Modern National Orchestra on Transnational Terrains: A Comparative Study of Two Modern Chinese Orchestras in America : Master's Thesis. National Taiwan Normal University. Taipei. 54 p.
 6. Han Kuo-Huang (1979). The Modern Chinese Orchestra. Asian Music : Journal of the Society for Asian Music. 11 (1). 1–40.
 7. Hsiu-wen Yu (2007). Politic-Cultural Contexts of Chinese Orchestra in China 1949 : Master's Thesis. Tainan National University of Arts, Tainan. 43 p.
 8. Hsu Immanuel C. Y. (1983). The Rise of Modern China. New York : Oxford University Press. 1030 p.
 9. Huang Wei (2004). Art for People – the Music Idea from Liu Tian-hua. Yang Shan University Journal. (5), no 3. 75–83.
 10. Ming-yen Lee (2014). An analysis of the three modern Chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China : Diss. Ph.D. Kent State University. 227 p.
 11. Tisi Zheng (2005). Remembering Professor Chen Ji-lue, Pipa Player in the Modern Chinese Orchestra. Explorations in Music. (1). Beijing. 35–42.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.

Болдирєв В. О.

НАРОДНА ПІСНЯ В РЕПЕРТУАРІ ВОКАЛІСТА ЯК ШЛЯХ ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

АНОТАЦІЯ

Болдирєв В. О. Народна пісня в репертуарі вокаліста як шлях формування полікультурних виконавських традицій. Статтю присвячено науково-методичному аналізу явища асиміляції народної пісні у полікультурні вокальні традиції. Народна пісенність презентується в аспекті національної самосвідомості та множинності сучасних виконавських традицій в умовах полікультурного простору.

Методичне осмислення шляхів формування полікультурних традицій йде за принципом співставлення генеральних інтонацій народної пісні. Розглядаються питання національної визначеності, вокально-технічного та інтерпретаційного досвіду у формах концертного існування інструментально-співацьких жанрів.

Доведено, що вокально-технічне засвоєння загального світового досвіду відбувається через визнання множинності стилевих особливостей народних пісень. Використання елементів теоретичного знання сприяє адаптації співака до інонаціональних ментальних засад вокального мистецтва, вихованню універсалізму мислення у створенні професійних засад академічного мистецтва.

Ключові слова: народна пісня, вокальний репертуар, вокально-технічна майстерність, національна виконавська традиція, полікультурний простір.

АННОТАЦИЯ

Болдырев В. А. Народная песня в репертуаре вокалиста как путь формирования поликультурных исполнительских традиций. Статья посвящена научно-методическому анализу явления ассимиляции народной песни в поликультурные вокальные традиции. Народная песенность презентуется в аспекте национального самосознания и множественности современных исполнительских традиций в условиях поликультурного пространства.

Методическое осмысление путей формирования поликультурных традиций идёт по принципу сопоставления генеральных интонаций народной песни. Рассматриваются вопросы национальной определённости, вокально-технического и интерпретационного опыта в формах концертного существования инструментально-певческих жанров.

Доказано, что вокально-техническое освоение общего мирового опыта происходит через признание множественности стилевых особенностей народных песен. Использование элементов теоретического знания способствует адаптации

певца к инациональным ментальным основам вокального искусства, воспитанию универсализма мышления в создании профессиональных основ академического искусства.

Ключевые слова: народная песня, вокальный репертуар, вокально-техническое мастерство, национальная исполнительская традиция, поликультурное пространство.

ABSTRACT

Boldyrev Volodymir. A folk song in the repertory of a vocalist as the way of forming multicultural performing traditions.

Background. The article is devoted to the scientific-methodical analysis of the phenomenon of a folk songs assimilation into the multicultural vocal tradition. A folk song is presented in the aspect of national self-consciousness and plurality of modern performing traditions in the conditions of multi-stylistic cultural attitude. The relevance of the topic is the theoretical comprehension of the role of a folk song and singing in multicultural context.

The purpose of the research is a comprehension of the phenomenon of the folk songs assimilation in multicultural vocal traditions under the new wave of interest in national dimension of “West – East” and necessity of quality vocal education of rising Chinese students-vocalists. The article based on the studies of materials of curriculums, methodical elaborations and manuals developed in the department of solo singing at Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Research results. Modern multicultural performing traditions in conditions of expanding geography of creative experience exchange needs in new philosophical and scientific-methodical comprehension. Based on variety international cultural programs there are traineeship groups, exchange of students and teachers, presentations of common creative projects. The modern cultural background of Ukraine is enriched with unique concerts of Chinese students performing not only classical repertoire, but Chinese folk songs as well.

Methodical comprehension of stylistic layers and ways of formation of multicultural traditions occurs according to the methods of comparison of general intonations in folk songs. Vocal methodic of sound extractions is founded on general grounds, regardless of national specificity, however, the comparison and plurality make the process of performing reproduction of vocal styles more accessible for comprehension by students.

The issues of national certainty and vocal-technical skills, interpretative experience in the concert forms and singing genres are considered in the research. The innovative aspect of the topic disclosure is the involvement of Chinese folk songs and pieces by Chinese composers in interaction with pieces by Italian and Ukrainian composers in the repertory of the learning vocalists. The practical task is to reveal the multi-national potential of musical mindset of contemporary singers in the context of the steady tendency to the mental-stylistic plurality in the art of the 21st century.

It is proved that the vocal-technical learning of general world experience occurs through the recognition of the plurality of stylistic features of folk songs. The folk song

is the “cornerstone” of the performing tradition, the basis of the vocal repertoire of any national school. It is included in a composition of compulsory pieces for participation in national and international vocal competitions. Thanks to the folk song what is the carrier of the ancient information and performing features included by previous singer generations, a deep connection of the artist with folk-song traditions occurs.

The category “folk singing” is a coherent entity that contains the minimum set of information what includes distinctive harmonic figures, instrumentation, texture, acoustic features of rendition. The traditional Chinese song, based on *pentatonic scale*, becomes an illustration of the national “general intonation”. “Sense” of an entire tone for the formation of the purity of vocal intonation assumes an exclusive meaning. The success in acquisition of pentatonic melodies is provided due to similarity of intonation sets what are typical for musical cultures of different nations over the world. The folk song in the repertoire of the learning vocalist is a reflection of the multicultural traditions in the conditions of the domination of academic vocal culture.

The study of the melodies of the song and its harmony and form peculiarities contributes to the adaptation of the singer’s mindset to the alternative mental principles of vocal art and to the universalism of mindset in the forming of professional academic performing. The Chinese folk song, the Ukrainian *duma*, East *mugham* singing and other similar reflect the spiritual world of folk reproducing historical antiquity. Therefore, the folk song as an integral part of the modern repertoire in vast enriches the intonation, spiritually-aesthetic and cultural fund of a vocalist.

The conclusions summarize the complexity of the problem, the components of which are the adapting of mindset to the alternative mental bases of vocal art and rising of universalism in conditions of multi-stylistic plurality.

The bases of formation of multicultural traditions are generalized: the comparison of stylistic layers; exploring the general world experience through the national certainty (basic vocal repertoire as a synthesis of stylistic plurality); vocal-technical equipment, the comparison of melodic, harmonic and tempo-rhythmic principles of different folk songs; rendition of the folk song in the original language. All of these bases reveal the content of the movement to the *formation of multicultural performing traditions* in order to advance of the professional academic background.

Key words: folk song, vocal repertoire, vocal-technical comprehension, national performing tradition, multicultural space, multi-stylistic plurality.

Постановка проблеми. Національна музично-виконавська школа – складна багаторівнева система музично-інтерпретаційного виховання, формування витонченого смаку, дотримання класичних виконавських традицій з унікальним національним підґрунтям. Існує виконавська *традиція*, що формується на рівні окремого виконавця-інтерпретатора або на рівні школи-майстерні окремого педагога та передається від майстра наступним поколінням виконавців. Нарешті, іс-

нують усталені виконавські *напрямки*, що поєднують досвід педагогів-виконавців, розповсюджуються по різних країнах, асимілюються з іншим національно-культурним середовищем та у різних проявах втілюються наступними поколіннями інтерпретаторів. На більш глибокому рівні існує виконавська пам'ять поколінь, що осмислюється як *культурна спадщина*.

Співацька виконавська традиція кожного народу має унікальне національне коріння та формується не тільки в сприятливих умовах, а іноді всупереч їм. Серед засадничих важелів виконавської традиції назвемо народнопісенну та композиторську творчість, домінуючі інструментально-співацькі жанри та форми концертного буття, ступень інтегрованості народної пісенності у професійну музику. Національна виконавська традиція не існує уособлено, а вбирає в себе кращий досвід і традиції інших національно-виконавських шкіл-майстерень, пронизуючи всі рівні формування інтерпретаційної діяльності.

Сучасне вокальне виконавство має багатовекторну природу, існуючи на рівні міжнародних культурних центрів, якими є, наприклад, Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка, Санкт-Петербурзький Маріїнський театр, Міланський театр Ла Скала, Паризька опера Гарньє, Віденська Штаатс-опера, Лондонський Ковент-Гарден, Нью-Йоркська Метрополітен-опера, Сіднейський оперний театр, Пекінський Національний центр виконавських мистецтв. Так, європейські оперні театри – у Байройті, Берліні, Гамбурзі, Дрездені, Мюнхені, Цюріху, Копенгагені, та інші – створюють власний полістилістичний культурний простір. Сучасні стаціонарні оперні театри Китаю, що існують в усіх великих містах країни, демонструють «вибуховий» інтерес до класичних оперних вистав та розвиток кращих європейських вокальних традицій. Значні успіхи китайської вокальної школи пов'язані саме з асиміляцією у європейські вокальні традиції. Китайська вокальна школа також зберігає унікальну аутентичну народну оперу та розвиває її сучасні різновиди.

На базі відомих культурних центрів існують стажорські групи, налагоджений обмін студентами і викладачами, презентуються спільні творчі проекти. Прикладом консолідації творчого досвіду режисерів, диригентів та виконавців різних національних шкіл слугує діяльність Асоціації Орега Енгора (включає 150 театрів з 29-ти країн Європи та Америки), що, до речі, проводила в травні 2017 р. в Києві міжнародну театральну конферен-

цію під назвою «Art, which unites». Існують міжнародні угоди, за якими іноземні студенти навчаються у вишах України та студенти України стажуються в творчих майстернях інших країн. Наприклад, «Спільна декларація про гармонізацію архітектури європейської системи вищої освіти», що розповсюджується на освітні програми студентів з Китаю.

Сучасні полікультурні виконавські традиції в умовах розширення географії обміну творчим досвідом потребують нового філософсько-культурологічного та науково-методичного осмислення.

У навчальних програмах кафедри сольного співу репертуар барокової доби, віденського класицизму (мовою оригіналу) є наріжним каменем в опануванні співацької техніки. Останніми роками значно розширився досвід виконання маловідомих камерних творів французьких, німецьких композиторів. Сучасне культурне середовище України збагачується унікальними концертами китайських студентів, що виконують не тільки класичний репертуар, але і китайські твори. Цікавим аспектом є залучення до репертуару студентів-вокалістів китайських народних пісень та творів китайських композиторів задля порівняння із творами італійських та українських композиторів.

Щодо вокальної методики звукоутворення, то вона будується на базових принципах незалежно від національної специфіки, втім, принцип співставлення та множинності робить процес виконавського відтворення стилів вокальної музики більш доступним для розуміння студентами. Практичне завдання полягає у вихованні у сучасних співаків принципів музичного *мислення* за рахунок розкриття полінаціонального потенціалу за умов стійкої тенденції до *глобалізації* та ментально-стильової множинності в мистецтві XXI століття. Актуальність теми – в осмисленні генеральної інтонації стилю народної пісні в аспекті полікультурних виконавських традицій.

Аналіз останніх публікацій за темою. Питання народної пісенності, що традиційно розроблялися через етнокulturологію та музикознавня, набувають нового звучання. Так, сучасні українські науковці розглядають традиційну народну пісенність скрізь призму семіотики (А. Гуріна [2]); сьогоденне осмислення національної ідентифікації надає В. Скуратовський на прикладі музичної акустики поезії Т. Шевченка [8, с. 19]: «Унікальний народний рефлекс на Шевченкове слово демонструє “народ-музикотворець”, що намагається повернути його слово в музику» [там само, с. 20] (приклад – пісня «Думи мої» в обробці Заремби).

Цікавим є погляд на вокальну методикау науковців з Китаю (Чен Дін [11]). Сучасні науково-методичні праці з вокального мистецтва висвітлюють різні аспекти методики та методології сольного співу. Втім, народна пісня не отримала достатньої оцінки в аспекті полікультурних виконавських традицій, що свідчить про актуальність обраної теми.

Мета статті – осмислення явища асиміляції народної пісні в аспекті виховання вокалістів-китайців в умовах нової хвилі зацікавленості національним виміром полікультурної вокальної традиції «Захід – Схід».

Матеріалом статті слугують навчальні програми, методичні розробки та посібники, які напрацьовані на кафедрі сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського, а також пісенні приклади.

Виклад основного матеріалу. Народна пісенність розглядається науковцями в ладо-гармонічному, семантичному, інтерпретаційно-театральному аспектах. Серед фундаментальних досліджень теми народної пісенності як квінтесенції національних традицій у фольклористиці – праці Б. Асаф'єва: «... ми живемо в епоху співіснування систем інтонацій різних племен» [1, с. 172]. Інтонаційний архетип кожного народу постійно збагачується відповідно до соціальних, етнічних і культурних змін суспільства. На думку Я. Сорокера, «музична мова у XVIII–XIX – початку XX сторіч в центральній і східній Європі “асимілювала” безліч елементів музичного фольклору та музичних ідіом народів (у тому числі й українського народу), що виразно чується у творах композиторів того часу» [9, с. 140]. На думку вченого, існує вплив українського фольклору у різних проявах, українських музичних ідіом на творчість композиторів-класиків: Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Й. Брамса, М. Глінки, О. Даргомижського, М. Мусоргського, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, М. Мясковського.

Стиль – організована система, де присутні «стабільні та мобільні» форми [4, с. 176]. Народно-пісенний стиль потребує ще й вивчення з позицій психолінгвістики та нейросеміотики, які теж мають установку на «упереджене розуміння» жанрово-стилістичного змісту. Музичне сприйняття формує еталони, що складають «норму», «індивідуальний код». Ідентифікаційними знаками стилю народної пісенної культури слугують «музичні лексеми» – інтонації, темброві рішення, особливості супроводу.

Народна пісня перевтілюється в загальну категорію пісенності. Існує поняття «стильового фрейму» – цілісного утворення, що містить

мінімальний набір інформації про стиль. Фрейми різних стилів мають різну структуру: «генеральна інтонація стилю», за В. Медушевським, вбирає характерні гармонічні обороти, інструментовку, фактуру, акустичні особливості виконання [4, с. 70].

На нашу думку, традиційна китайська пісня з її опорою на пентатонність стає унаочненням національної вокальної інтонації. Але ангемітонність не вичерпується китайською піснею: існують також уйгурські пісні, що виявляють спорідненість з українськими піснями. На думку Я. Сорокера, дуже розповсюдженим в українських народних мелодіях є «низхідний мінорний тетрахорд» [9, с. 17], але він не є унікальним, бо розповсюджений також у фольклорі інших народів. Навіть серед китайських пісень є приклади спирання не на пентатоніку, а саме на мінорний тетрахорд (китайська уйгурська пісня «Один бокал вина»; тт. 17–19). «Рух увідного тону не до гори – до тоніки, а несподівано вниз, у доміантовий звук ладу завдяки яскравому тематизму став стереотипним українським музичним зворотом («Ой, йшов козак з Дону додому», запис М. Лисенка)» [9, с. 18]. У попередньому прикладі – китайській пісні – зустрічаємо мелодичний рух з VII щаблю на доміантовий тон через VI щабель (тт. 23–24).

Отже, досвід засвоєння пентатонної (ангемітонної) мелодики через інтонаційні комплекси, що є характерними для музичних культур багатьох народів світу, складає *усталену науково-дослідницьку традицію*. Мапа розповсюдження пентатоніки, що складена угорським фольклористом Б. Сабольчи, демонструє її наявність на усіх континентах, а найбільш, звичайно, у пентатонних музичних культурах Південно-Східної Азії, Приуралля. Ангемітоніка зустрічається як компонент музичних культур Угорщини, Польщі, Литви, Шотландії. Інтерес до ангемітонної ладової основи виявлявся в музиці XIX–XX ст., від О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова до К. Дебюсі, М. Равеля, Б. Бартока, З. Кодая. Існує досвід засвоєння пентатоніки на початковому етапі музичного виховання (К. Орф, А. Хундьюгер, Б. Барток). На думку З. Кодая, автора більш ніж 20 збірок з сольфеджіо на основі народних пісень, збірки вокальних етюдів на пентатонній основі, чиста вокальна інтонація, а ширше – чистий інтонаційний стрій формується на «відчутті» цілого тону. Півтон відкладається до тих пір, поки не буде закріплена інтонація цілого тону [3, с. 261].

Як зауважує Я. Сорокер, пісню «Ой, не ходи, Грицю» неодноразово згадує в своїх творах Т. Шевченко [9, с. 141]. Особливість українського

«мелодичного звороту Гриця» (низхідна мала секста з розв'язанням безпосередньо у тоніку або через II ступень) є «типовою у своєму спиритному злеті, що ніби захоплює в степове привілля, але вже з домішкою печального чуття, під ударом несподіваного горя» [7, с. 119]. Вкажемо на певну схожість «звороту Гриця» та кадансу II-VI-I, що є досить розповсюдженим у китайських піснях (пісня Хуан Юнсі «Любовна туга», такти 38–39).

Пісня є як носієм прадавньої інформації, так, водночас, має і відбитки нашарувань традицій багатьох попередніх поколінь виконавців. Мелодика пісні та особливості супроводу є відображенням народного темпераменту. Так, для слов'янської народної пісні типовим, на думку Б. Асаф'єва, є «хвилеподібний, широко розметаний мелодичний потік, іноді з імпровізаційно-ліричними відступами, низхідною інтонацією та стрибками у протиурісі» [1, с. 172].

Народна пісня – «наріжний камінь» виконавської традиції, основа вокального репертуару будь-якої національної школи. Вона входить до складу творів, обов'язкових для участі у національних та міжнародних вокальних конкурсах, таких як «Співуча Україна» пам'яті Ольги Благовидової, конкурс імені Бориса Гмирі, конкурси ім. Оксани Петрусенко, ім. Анатолія Солов'яненка та ін. Завдяки жанру народної пісні з її розмаїттям та багатством національного самовираження відбувається глибинний зв'язок різних музичних традицій. Всесвітньо відома українська пісня «Їхав козак за Дунай» була вперше опублікована в 1797 р. у Франції («Journal d' Airs Italiens, Francais et Russes avec accompagnement de guitar par J. V. Hainglaise») [9, с. 37]. Знакового значення набуває інтерес саме до цієї української пісні Л. Бетховена («Десять варіацій на теми народних пісень» *op.* 107, «24 пісні різних народів»). «Монументального звучання» набуває українська тема у творчості Ф. Ліста («Етюд трансцендентного виконання № 4 “Мазепа”»), симфонічна поема «Мазепа»), П. Чайковського (опери «Мазепа», «Черевички»), М. Мусоргського (опера «Сорочинський ярмарок»).

Важливими є приклади впливу української ментальності на композиторів різних національних шкіл. Відомо, яке велике враження справив на П. Чайковського виступ у Петербурзі бандуриста та кобзаря Остапа Вересая (1874 р.). М. Мусоргський у автобіографічних нотатках до гостро-драматичного музичного твору «Гайдамаки» за Т. Шевченка, який він назвав «картиною для співу» (з співставленням жанрів танцювальної та колискової музики) відносить Тараса Григо-

ровича до тих сучасників, хто особливо «збудив його мозкову діяльність» [цит. за 9: с. 106].

Отже, полікультурна вокальна виконавська традиція позначається на методологічному та методичному рівнях. В інтернаціональній системі вокально-виконавської підготовки «працюють» такі педагогічні підходи й методи, як вербальне пояснення, метод аналогій, метод уявлення, науковий підхід до формування вокальних навичок. Застосовуються загальні вокально-технічні методи, що характерні для школи академічного вокалу: використання дихання, продишу, усіх резонаторів, співу «в маску», диференційованого відчуття «позиційності» в інтонуванні, резонування «у голові», що «відзвучує» не тільки носові пазухи, але і фронтальні, володіння техніками *falsetto*, *sotto voce*, *mezzo voce*, яке є показником рівня майстерності вокаліста. Як зауважує дослідник Чен Дін, «схожість вокальних технік традиційно-європейського та національно-китайського походження» [11, с. 2] допомагає поетапно му формуванню універсальних навичок досконалої вокальної техніки.

«Під терміном “техніка” маємо на увазі не тільки віртуозне виконання складних вокально-технічних вправ та каденцій, але весь комплекс раціонального співацького голосоутворення та голосоведіння на резонансній основі [5, с. 19]. Наприклад, широка, хвилеподібна динаміка мелодії, що передбачає деякі особливості техніки звукоутворення – відчуття внутрішнього «куполу» – реалізується через глибоке піднесення та наочне уявлення відповідних картин природи: театральне уявлення, ніби чуємо «гей-гей-гей!» на високому березі річки. Оклики «гей!», «тьох!» несуть відбиток темпераменту українського народу. Невипадково інтонаційна семантика традиційної народної пісенності, приклади аналізу виразових засобів обрядових наспівів – оклики «гей!», «тьох!» – розглядається сучасними музикознавцями з точки зору семіотики [2, с. 230].

Українська пісня має підголоскову природу. Так, дослідниця Л. Трубнікова навіть розглядає підголосся та підголосковий склад «як можливість розвитку-проростання всіх позапідголоскових форм багатоголосся (гомофонії, гармонії, контрастної та імітаційної поліфонії)» [10, с. 198]. Яскравим прикладом подібного роду слугує українська народна пісня на текст Л. Глібова «Стоїть гора високая».

Принцип ансамблевості має аутентичні прояви в різних національних школах. «Вслуховування – спільне музикування в співі та інструментальному виконавстві, співвідношення “ведучий-ведений”, повто-

рення звук в звук (простий канон), вміння вчувати підголоски – природна властивість давньослов'янського мелосу» [6, сс. 190–193].

Занурення у ментальну специфіку виконання вокальних творів різних народів (наприклад, медитативність, імпровізаційність, остинатність, притаманні музиці Сходу), співставлення виконання окремих уривків різними мовами з метою унаочнення особливостей мовної фонеміки (порівняємо звучання каватини Абдул-Араба з опери Д. Аракішвілі «Сказання про Шота Руставелі» грузинською та російською мовами) – все це дає “партитурність”, об’ємність звучання народної пісні.

Таким чином, народна пісня – інтонаційний, духовно-естетичний «генофонд» національної культури. Китайська народна пісня, українська дума, іспанська канте хондо, мугамні співи – дають наснагу занурення у духовний світ народу, художнє відтворення історичної давнини. Прикладами занурення у пісенність Сходу через українську народнопісенну культуру можуть слугувати виконання оперним співаком Володимиром Гришко пісні Мусліма Магомаєва на слова Набі Хазрі «Азербайджан» або саунд-трек Алли Загайкевич до кінострічки «Поводир» у виконанні співачки Джамали.

Висновки. На інтерпретаційному рівні сучасного вокального виконавства відбувається сплав **міжстильових і полікультурних традицій** академічного мистецтва та аутентичного виконання народної пісні. Народна пісня у репертуарі студента-вокаліста віддзеркалює полікультурні виконавські та теоретичні уявлення. Основні компоненти, що окреслюють складність проблеми – адаптація до інонаціональних заasad вокального мистецтва та виховання універсалізму мислення в умовах стильової множинності.

Узагальнимо принципи формування полікультурних традицій академічного вокального мистецтва у навчальному процесі:

- методичною основою є співставлення інтонаційно-стилістичних шарів вокального твору;
- пізнання загального світового досвіду через національну визначеність (базовий вокальний репертуар як синтез полікультурних традицій);
- вокально-технічне та теоретичне оснащення через порівняння ладогармонічних, темпоритмічних особливостей народних пісень;
- виконання народної пісні мовою оригіналу;
- створення професійного фонемічного академічного підґрунтя.

Перспективи подальшої розробки теми вбачаються у використанні результатів дослідження для узагальнення сучасної практики викладання сольного співу через осмислення місця академічної музики у системі культурних цінностей новітньої культури (зокрема, у боротьбі з бездуховністю поп-культури). Продовження розробки проблематики полікультурних вокальних традицій може відбуватися на матеріалі інших жанрових моделей камерного та оперного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О народной музыке. Л. : Музыка, 1987. 248 с.
2. Гуріна А. В. Інтонаційні знаки музично-пісенного фольклору. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2002. Вип. 9. С. 226–231.
3. Кодай З. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1982. 288 с.
4. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 265 с.
5. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М. : ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, 2002. 496 с.
6. Николаева Е. В. История музыкального образования (конец X – середина XVII вв.). М. : Владос, 2006. 208 с.
7. Серов А. Н. Избранные статьи. Том I. М.-Л., 1950. 627 с.
8. Скуратовський В. Містагог національної ідентифікації. *Філософська думка*. 2014, № 1. С. 8–23.
9. Сорокер Я. Л. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
10. Трубникова Л. Теоретичні проблеми теорії підголосковості. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2002. Вип. 9. С. 189–198.
11. Чен Дін. Формування вокальних навичок майбутнього вчителя музики на традиціях Китаю та України : автореф. ... дис. канд. пед. наук ; Нац. пед. університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2013. 20 с.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1987). O narodnoi muzyke [About folk music]. Leningrad : Muzyka. 248 [in Russian].
2. Hurina A. V. (2002). Intonatsiini znaky muzychno-pisennoho folkloru [Intonation signs of musical and song folklore]. *Kultura Ukrainy* : zb.

- nauk. pr. [Culture of Ukraine : collection of scientific papers]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture. Iss. 9. 226–231 [in Ukrainian].
3. Kodai Z. (1982). Izbrannye stat'ï [Selected articles]. Moscow : Sovetskii kompozitor. 288 [in Russian].
 4. Medushevsky V. V. (1993). Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational form of music]. Moscow : Kompozitor. 265 [in Russian].
 5. Morozov V. P. (2002). Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki [The art of resonant singing. Fundamentals of resonant theory and technology]. Moscow : IP RAN, MGK im. P. I. Chaikovskogo [Moscow P. I. Tchaikovsky' State Conservatoire] 496 [in Russian].
 6. Nikolaeva E. V. (2006) Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya (konets X – seredina XVII vv.) [The history of musical education (the end of the X – the middle of the XVII century)]. Moscow : Vlado. 208 [in Russian].
 7. Serov A. N. (1950). Izbrannye stat'ï [Featured articles]. Volume I. Moscow-Leningrad : Gosmuzizdat. 627 [in Russian].
 8. Skuratovsky V. (2014). Mistahoh natsionalnoi identyfikatsii [Mystagogue of National Identity]. Filosofska dumka [Philosophical thought]. (1). 8–23 [in Ukrainian].
 9. Soroker Ya. L. (2012). Ukrainska pisennist u muzytsi klasykiv [Ukrainian singing in classical music]. Vinnytsia : Nova knyha. 184 [in Ukrainian].
 10. Trubnikova L. (2002). Teoretychni problemy teorii pidholoskovosti. [Theoretical problems of the theory of supporting voices]. Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. [Culture of Ukraine : collection of scientific articles]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture. Iss. 9. 189–198 [in Ukrainian].
 11. Chen Din (2013). Formuvannya vokalnykh navychok maibutnoho vchytelia muzyky na tradytsiiakh Kytaiu ta Ukrainy : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk ; Nats. ped. universytet im. M. P. Drahomanova [Formation of vocal skills of the future teacher of music on traditions of China and Ukraine : synopsis of Ph. D. diss. on pedagogical sciences; National Pedagogical University named after M. Drahomanov]. Kyiv. 20 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.09.2018 р.

УДК 786.6.071.1: 78.03 (410.1) “19/20”, DOI 10.34064/khnum1-5014

ORCID 0000-0002-9874-6825

Paliy Iryna

*Kharkiv National Opera & Ballet Theater named after
M. V. Lysenko*

INTERTYPE EVOLUTION OF THE BLACK DOG COMPOSITION IN ROBERT PLANT’ MUSICAL LEGACY

ANNOTATION

Paliy Iryna. Intertype evolution of the Black Dog composition in Robert Plant’ musical legacy

The article is devoted to the analysis of Led Zeppelin’s composition Black Dog and its compositional and performing versions. This musical material is a good example of the interaction of music in fundamentally different areas – rock music and ethnic music of Africa. Initially having related directly to rock music, the Black Dog composition in the 21st century became the object of numerous author interpretations that transformed this composition into an ethnic format. The article traces the process of such a transformation over a long period and reveals a definite pattern. The degree of interaction of the elements of the musical language of two different areas is increasing towards the predominance of the ethnic field in the most recent versions of the composition. To determine the degree of mixing ethnic and rock music, expressive means are differentiated in three levels: intonation, timbre and composition.

Key words: intertype interaction, rock-music, ethnic music, interpretation, evolution.

АНОТАЦІЯ

Палій І. О. Міжвидова еволюція композиції «Black Dog» у творчості Роберта Планта

Статтю присвячено аналізу композиції «Black Dog» британського гурту «Led Zeppelin» та її композиторсько-виконавським версіям. Музичний матеріал, що аналізується в статті, є яскравим прикладом взаємодії та взаємопроникнення музики принципово різних сфер – рок-музики та етнічної музики Африки. Композиція на початку мала цілком рок-характер, але у ХХІ сторіччі стала об’єктом чисельних авторських інтерпретацій, що трансформували її до етнічного формату. У статті прослідковано процес подібної трансформації протягом довгого часового відрізка та виявлено певну закономірність. Ступінь взаємопроникнення елементів музичної мови двох різних сфер посилюється у бік переваги етнічної сфери у найбільш пізніх версіях композиції. З метою визначення ступеня змішування етнічної та рок-музики виразні засоби диференціюються за трьома рівнями – інтонаційним, тембровим та композиційним.

Ключові слова: міжвидова взаємодія, рок-музика, етнічна музика, інтерпретація, еволюція.

АННОТАЦІЯ

Палий І. О. Межвидовая эволюция композиции «Black Dog» в творчестве Роберта Планта

Статья посвящена анализу композиции «Black Dog» группы «Led Zeppelin» и её композиторско-исполнительским версиям. Данный музыкальный материал является наглядным примером взаимодействия и взаимопроникновения музыки принципиально различных сфер – рок-музыки и этнической музыки Африки. Имея изначально прямое отношение к рок-музыке, композиция «Black Dog» в XXI веке стала объектом многочисленных авторских интерпретаций, которые преобразовали её в этнический «формат». В статье прослежен процесс подобной трансформации на протяжении длительного промежутка времени и выявлена определённая закономерность. Степень взаимопроникновения элементов музыкального языка двух различных сфер усиливается в сторону преобладания этнической сферы в наиболее поздних версиях композиции. Для определения степени смешивания этнической и рок-музыки выразительные средства дифференцируются по трём уровням: интонационному, тембровому и композиционному.

Ключевые слова: межвидовое взаимодействие, рок-музыка, этническая музыка, интерпретация, эволюция.

The article is devoted to the composition of the Black Dog by Led Zeppelin and its compositional and performing versions. The musical material chosen by us is interesting because, having originally a direct relation to rock music, in the coming 21st century became the object of numerous author's versions that transformed this composition into an ethnic format. The idea of such a transformation belongs to the Led Zeppelin vocalist Robert Plant.

The object of this article is a music interaction of the totally different types (ethnic music and rock music). The differences of these types are in organization principles of musical elements. **The subject** of this study is the original composition Black Dog of British rock band Led Zeppelin and its different versions. **The aim** of this article is to view the process of transformation of the composition Black Dog from rock music to ethnic music domain.

Robert Plant's musical career covers a time span of more than 45 years. After the group Led Zeppelin ceased to exist in 1980, its vocalist took up solo work, which in fact did not go beyond the scope of rock music. Nevertheless, in the new millennium the musician decided to change radically the genre and style base of his albums, turning to the interaction of rock

music with ethnicity. Under an *Interaction* we assume mixing different language elements of totally different musical domains – ethnic, classic, jazz and rock¹. The band Led Zeppelin has always been close to the music of the ethnic East: many of their compositions contain the musical elements of Asia and Africa, both in the harmonic and metro-rhythmic aspects². Throughout the last two decades of the twentieth century, R. Plant's interest to the ethnic field has increased. In 1982, the album "Pictures At Eleven" in one of the songs uses a riff based on the Cairo scale. Then in 1994 and 1998, in projects with his Led Zeppelin companion, guitarist Jimmy Page, Plant's treatment of the ethnicity was more extensive. The abundance of ethnic musical means of expression is continued in Plant's solo album "Mighty Re-arranger" (2005). This album fully reveals the potential of R. Plant's "ethnic musical base" both in composer and in the performance plan: the album shows the interaction of fundamentally different musical "types" – ethnic and rock music.

However, the most vivid "intertype interaction" is manifested in the composition Black Dog. To trace the transformation of the rock composition into an ethnic one, we will analyse the original source – the original composition Black Dog, as well as three particularly vivid examples of its versions, which are separated by a time interval of almost 35 years (counting from the time of writing the original composition). It is interesting that all versions of this composition were performed only at concerts as they do not exist in album records.

Black Dog is the composition of the band Led Zeppelin, written in 1971 that opens their album Led Zeppelin IV. According to the Led Zeppelin's researcher Chris Welch [8, p. 70–71], participants of the band say, that some elements of Black Dog arose from the inspiration of the song "Oh, Well", written in 1969 by Fleetwood Mac. This is a fairly large scale song lasting 9 minutes. Its musical material is built on the principle of "call and response" structure between the vocalist and the instruments of the group. This type of construction refers to African ethnic music, when one voice

¹ The full version of the syntactic characteristics of the musical language is written in L. Bernstein's lectures [1] and in A. Patel's [6] work.

² For example, in the compositions Kashmir, In the Evening, Friends, Four Sticks you can observe Indian and Middle Eastern scales, as well as timbre imitation of folk instruments of the East.

sings a melody, and the choir “answers” it¹. In “Oh, Well”, the “dialogue” takes place in the reverse order: the instrumental riff sounds first, and then all the band members stop and the singer sings his part acapella. It should be noted some similarity of the compositions “Oh, Well” and Black Dog, both in the melody of the vocal part, and in the riff, which will be further demonstrated in the example. Nevertheless, in Black Dog there is a tendency of the complexity of the musical material in the rhythmic and phrasing aspects. In addition, a significant difference between the two compositions is due to the long psychedelic episode occupying the second half of “Oh, Well”. It dramatically changes the nature of the presentation: texture, timbre (acoustic instruments predominate and a flute is added), tempo and rhythm. The active, impetuous rock sphere is replaced by ballad features.

Getting back to the main focus of our study, Black Dog is written in a verse form and consists of four verses, three choruses, two connecting episodes and an electric guitar solo. The sound at the beginning of the song is similar to warming up on the electric guitar. The musical material of the verse is based on the question-answer structure as a vocal-instrumental dialogue. It begins with the stanzas represented in the vocal part without accompaniment of other instruments of the group and forming a two-bar musical phrase. This phrase is in 4/4 and consists of syncopated patterns:

In addition to syncopation, the effect of the “instability” of the melody is achieved due to interval jumps to a fifth up and a fourth down. The vocal part is followed by an instrumental play, based on a “sinuous” guitar riff in various times – 2/4, 4/4, 5/4:

¹ A similar structure is also present in the composition “Young Man Blues”, which was written around 1959 by the jazz and blues musician Mose Allison. Here the vocalist performs two stanzas of a cappella, and the vocal part is based on the blues scale, and then the piano plays its “response” musical material, which already contains jazz intonations. The fame of “Young Man Blues” was acquired by the interpretation of The Who, made in 1970 (that is, one year before the appearance of Black Dog). The composition has undergone significant changes in the timbre aspect: in the performance of The Who the vocal part also sounds unaccompanied, but the piano part is performed on electric instruments and drums with more measured rhythmic groupings, which makes the sound typical of rock music. Thus, the acoustic version was transformed into an electric version.

As the example shows, the riff melody is less syncopated and almost does not contain jumps at wide intervals (only one jump to a minor sixth), although intonation instability is present here. It is achieved through braces of guitar strings – “bands” on the supporting eighths durations. Thus, the intonation is increased in the micro – interval range from a quartertone to a semitone. The question-answer block is repeated 3 times, and for the third time the instrumental part is expanded: the riff phrase sounds again in the key of the dominant, and then again returns to the original key. Then a chorus sounds, in which the vocal and instrumental parts unite. This is a new musical material, representing a measured long phrase made out four motives, in which weak parts of the beat are accented. Then again the verse follows, but in a slightly abbreviated form: the question-answer block is repeated only twice instead of three times. After the verse, a new episode appears, which lasts only 3 bars. It consists of only four notes, forming two intervals – a descending minor third and an ascending major second. These intervals sound in a vocal part, there is no poetic text in it, each syllable has a syllable “Ah”: Other instruments at this time play the sustained notes, creating a background for the vocals (the drum kit rests at this time). The entire episode is perceived by the listener as a current stop in motion, since this musical material is not spurred on by various rhythmic figures.

Ah ah ah ah ah ah ah ah

Next, a “chorus-verse-chorus-verse” bunch is held, after which a “hang-up” episode arises again. Then an electric guitar solo sounds with a length of 24 bars, demonstrating a variety of technical performing techniques. It uses a specifically converted sound. In the album recording, the solo was constructed from four overlays of guitar parts. At the same time, the accompaniment of the rhythm section of the group – percussion and bass guitar – is based on the refrain material. A virtuoso solo completes the composition, gradually reducing the dynamic nuance.

Thus, in the composition of *Black Dog*, there are typical features of rock music found. They include numerous syncopations, shifts of emphasis from strong to weak, riff base, heavy sound of electric instruments, density of texture in the chorus, blues intonation elements, guitar solo, pronounced melodic thinking where horizontal way prevails over the vertical, etc. It should be noted that in the live performance at the concerts the members of the Led Zeppelin band often made significant changes to their compositions. *Black Dog* in this regard is no exception. An interesting example is the appearance at a concert in New York in 1973: the composition begins with a riff of a completely different song, “Bring It On Home”, followed by *Black Dog* in a slightly abbreviated version and improvised elements in guitar solos. After the solo, which completes the original, in this version there is a riff from “bring It On Home” again. Similar trick of the concealing of one composition inside another, or the placement of several compositions into one, due to which it can acquire into a large scale (at concerts such performances can last for 45 minutes!) is very common in the performing practice of Led Zeppelin. The most famous such “extended” compositions are “Whole Lotta Love”, “How Many More Times” and “Dazed And Confused”.

The next version of the 2005 *Black Dog* is an intermediate link between the original in a typically “fatal” manner and a version performed in 2014, which is a vivid example of the psychedelic ethnics. Musicologist Gunther Schuller, the inventor of the concept “third stream”, which describes an interaction of classical music with jazz, votes against the term “interpretation”. Quoting him, “incidentally, I firmly reject the term “interpretation”. I much prefer the term “realization. I can cite too many instances in which realization of the composers blueprint is what is needed, not interpretation and certainly not re-interpretation” [7, p. 250]. It is in this “realization” that the same transition is observed, both on the genre and style levels in the “inter-type interaction”. And in this case we are talking about a collective composer and performance version, because all the band members along with its leader

Robert Plant are co-authors and performers. Black Dog-2005 does not start with the a cappella vocal solo part, as in the original, but with the modified riff, which performs the original “answer” function. It retains only the first phrase and adds a new ending to the riff. The resulting musical site is looped, thus, there is no development of the phrase, as it happens in the original. This material is performed on an electric guitar with a monotonous rhythm section that complements it, which creates a “fatal” character.

The question-response structure of the composition is preserved, but less pronounced, and in the vocal part the recitative element is strengthened, it is less melodic and smooth. Further, as in the original, there is a connecting episode (between the verse and the chorus), and then the refrain itself, while preserving the manner of rock music. It is noteworthy that the second chorus is an instrumental, as the vocal part is absent in it. After an instrumental play, the musicians make a general pause, and then a new material sounds – a melodic pattern with elements of eastern intonations alternating with the main riff.

After several repetitions, the dynamic nuance is weakened and the composition ends, almost merged. The listener gets the impression of “blotting out” of ethnic musical material, although so far only at the intonation level. As a result, the 2005 version of Black Dog contains minor changes, the form is practically preserved, except for the final new material. In the timbre plan, the instruments correspond to the rock band and there are no ethnic instruments. Due to the simplification and fixation of the main riff, the composition acquires a monotonous, psychedelic style.

Finally, the new “look” of the composition Black Dog with a strong bias towards the ethnic side was presented by R. Plant and his band Sensation Space Shifters at the Glastonbury festival in June 2014¹. It is preceded by an introductory solo on the African folk two-stringed instrument – the *cologo*. The soloist is Juldeh Camara. It's a riff-like melody with numerous syncopations and a constantly changing meter. In the process of development of this musical material, the tempo is noticeably accelerated, the culmination point is a sharp chord and a general pause. Then, on this same instrument, a monotonous accompaniment begins, and then the part is conducted, along with which other instruments of the group enter: bass guitar,

¹ Material for analysis in this article is taken from the live recording of the R. Plant's concert at the Glastonbury festival 28.06.2014. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=s12jK47CUeo>.

electric guitar, keyboards and drums. All these instruments, however, perform a background function – they are entrusted with the sustained sounds of chords that form harmony. After 14-bar play, the vocal part of R. Plant sounds, which is absolutely different from the original in the melodic plan.

The rhythm in the vocal part is not changed in comparison with the original, but the pitch changes. The question-answer structure, on which the original composition is based, is absent. In the vocal part, phrases are sequentially played without the reciprocal insertions of the instrumental passage, the basis of which in the original was a guitar riff. All this time, the accompanying instruments perform a rhythmic pulsation with uniform eighths' durations. After the connecting episode, the character of the composition changes dramatically, including at the genre level, the song turns into a dance.

Fast tempo, rhythmic dance character is preceded by accelerated recitation by Robert Plant without pronounced pitch characteristics, with a dominant rhythmic organization. Juldeh Camara, a performer on ethnic musical instruments, enters on the *cologo*, but already plays on it with a bow. The part of this instrument is leading throughout the entire dance episode. Plant himself at this time is playing a *bendir* – an ethnic percussion instrument. It should be noted that the role of the drums in this part of the composition is also significant. Simultaneously with the solo instrument, the singer sings small motifs in the Fulani language (the habitat is Central Africa, West Africa, Sudan and Egypt), which adds ethnic musical elements and greatly enhances the spirit of African music. It is important to note that the nature of the rhythm in African music is due to the specific rhythm of this or that African language. As noted by the researcher of African music K. Nketia [5], such grammatical units of structure do not have to be of the same length; however, where a song is in strict rhythm, a number of adjustments are made in the length of the verbal units to achieve symmetry and balance. For example, where the verbal text of a musical phrase is shorter than the basic time span, it may be followed by a phrase which makes up for this. It may also be extended by means of nonsense syllable or number of such syllables, or a vowel, which can be prolonged to the required duration. Alternatively, it can be preceded or followed by a rest, which makes up the required length. Conversely, where a verbal text is longer than the basic time span, the preceding unit or the next one must be proportionately reduced to achieve balance.

This is evidenced by the construction of the melody and the very nature of the performance. Later, these motives are joined by a vocal part. After several

passages, an electric guitar comes in. It is noteworthy that until this moment the whole dance episode did not contain the timbres of any electric instruments, without which the rock music is inconceivable. The same applies to the rhythm, and to the overall structure of the musical material. That is, this episode is completely ethnic, it is built according to the rules and laws of music of the ethnic "field". The electric guitar, participating in the general jam, plays a colourful riff. In this atmosphere of total improvisation, the composition ends.

Conclusions. So, the main differences between Black Dog-2014 and the original are: the absence of the electric guitar riff, the lack of a question-answer structure, the change in the melody of the vocal part, the lack of drum parts inherent in rock music (the predominance of emphasis on the strong beat parts at 4/4). The square structure is also absent. In the version of the song after 2010, there is a change of genre from song to dance. The dance part is performed in the manner of African music making. Black Dog sample of 2014 is permeated with ethnic character, starting from the timbres of specific instruments and ending with vocal techniques. So, in this version of Black Dog-2014 you can see the following interpretive changes: intonation, timbre and composition. We decipher the signs of manifestations of changes at the composition level: this is a change in the structure, as well as the presence of a dance improvisation piece performed according to the principles of ethnic music in Africa.

The analysis of the composition of Black Dog and its versions allowed us to reveal numerous differences from the original and to determine the degree of penetration of ethnic musical elements into the sphere of rock music. Thus, it made it possible to trace the interstream evolution of musical material at different stages. These stages form a kind of "bridge" in space-time between the starting point – rock music and the end point – a sample of ethnic musical culture.

It is interesting that recently in the composition Black Dog there is a shift of the "centre of gravity" from the ethnic musical sphere to Rock. Thus, at the Plant's concerts with the group Sensational Space Shifters, which took place in a number of European cities in July 2016, the distance from the ethnic principle of playing music is manifested in the weakening of the role of African folk instruments, as well as rhythmic organization of durations. The composition begins with the usual introduction of the vocal part, in which the performer varies the pitch sequence: the phrase sounds differently at each concert. The previous Rock riff follows up, however, it sounds in a shortened version. It contains only two motives from the entire

phrase of the original, alternating with each other. The tempo in the composition Black Dog sample of 2016 is moderate (Andante), because of which the product takes the form of a slow march, a heavy step. From ethnic musical elements there was a solo episode at the end of the song, performed at an accelerated pace and giving the music a dance character.

In parallel with the *cologo* and *fule* instruments of the solo part and the rest are the electric instruments of the group. Due to this reception, the sound inherent in rock music equalizes with ethnic timbres, while in the versions of 2014 ethnic colouring clearly dominates. Thus, the metamorphoses that take place with the composition of Black Dog for 45 years lead to the consolidation of two beginnings in it – rock music and ethnic musical material. The proportions of the content of the linguistic elements of these two fields change from time to time. To date, in the Black Dog elements of the musical languages of rock and ethnics are approximately in equal numbers. However, given the desire of R. Plant to the constant development, it is possible that the “vector” of his creativity can change again or perhaps, it might enter the next new dimension.

REFERENCES

1. Bernstein, L. (1976). *The Unanswered Question : six talks at Harvard*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press. 428 p.
2. Clarke, E. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford, UK: Oxford University Press. 237 p.
3. Konen, V. Dzh. (1994). *Tretij plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The Third Stream – New popular genres in the 20th Century Music]. Moscow : Muzyka, 1994. 160 s. [in Russian].
4. McLuhan, M. (1964). *Understanding Media : the extensions of man*. New York : McGraw-Hill. 365 p.
5. Nketia, J. H. K. (1975) *The Music of Africa*. London : Victor Gollancs Ltd. 278 p.
6. Patel, A. D. (2008). *Music, Language, and the Brain*. New York : Oxford University Press. 526 p.
7. Schuller, G. (1986). *Musings. The musical world of Gunther Schuller*. New York : Oxford University Press. 315 p.
8. Welch, Chris (2009). *Led Zeppelin: the stories behind every Led Zeppelin song*. [London] : Carlton Books [Printed in China]. 192 p.

Стаття надійшла до редакції 01.09.2018 р.

ПРО АВТОРІВ

Аркадін-Школьник Олександр Аркадійович – заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри режисури драматичного театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Болдирєв Володимир Олександрович – народний артист України, професор, завідувач кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ван Дуангуй – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Грінюк Тетяна Леонідівна – заслужена артистка України, доцент кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, актриса Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Ковтонюк Валерія Леонідівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Кригін Олександр Іванович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Лян Цзігао – аспірант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Мартинова Валерія Ігорівна – аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Міц Оксана Романівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Палій Ірина Олегівна – артистка оркестру Харківського національного театру опери та балету ім. М. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

Сун Тянь – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сунь Бо – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Хань Сюебин – аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Янь Ян – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

ОБ АВТОРАХ

Аркадин-Школьник Александр Аркадьевич – заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедрой режиссуры драматического театра Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Болдырев Владимир Александрович – народный артист Украины, профессор, заведующий кафедрой сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Ван Дуангуй – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Гриник Татьяна Леонидовна – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сценической речи Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, актриса Харьковского государственного академического драматического театра имени Т. Г. Шевченко.

Ковтонюк Валерия Леонидовна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Крыгин Александр Иванович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя Харьковской гуманитарно-педагогической академии Харьковского областного совета.

Лян Цзитао – аспирант Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Мартынова Валерия Игоревна – аспирантка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Миц Оксана Романовна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Палий Ирина Олеговна – кандидат искусствоведения, артистка оркестра Харьковского национального театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко.

Сун Тянь – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУМ имени И. П. Котляревского.

Сунь Бо – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУМ имени И. П. Котляревского.

Хань Сюебин – аспирантка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Янь Ян – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

ABOUT AUTHORS

Arkadin-Shkolnik Olexandr Arkadiyevich – Honored Art Worker of Ukraine, Head of the Stage Directing Department of the Drama Theater of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Boldyrev Volodymir Oleksandrovich – People’s Artist of Ukraine, the Head of the Department of solo singing of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Han Siuebin – postgraduate student of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Hrinik Tetiana Leonidivna – Honored Artist of Ukraine, an Associate Professor of the Department of Scenic Speech at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, an actress of Kharkiv State Academic Ukrainian Drama Theatre named after T. G. Shevchenko.

Kovtoniuk Valeriya Leonidivna – postgraduate student of the Department of Interpetology and Analysis of Music in Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Kryhin Oleksandr Ivanovich – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training of a Teacher at the Kharkov Humanitarian Pedagogical Academy of the Kharkiv Regional Council.

Lyan Tszitao – postgraduate student of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Martynova Valeriya Igorivna – postgraduate student of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Mits Oksana Romanivna – postgraduate student of the Department of Interpetology and Analysis of Music in Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Paliy Iryna Olegivna – Ph. D. in Art Studies, the artist of the orchestra of the Kharkiv National Opera and Ballet Theater.

Song Tian – postgraduate student of the Department of Interpetology and Analysis of Music in Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Sun Bo – postgraduate student of the Department of Interpretology and Analysis of Music in Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Wang Duangui – postgraduate student of the Department of Interpretology and Analysis of Music in Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Yan Yang – postgraduate student of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Внесене наказом Міністерства освіти і науки України № 1609 від 22.12.2016 р.
у перелік наукових фахових видань України для публікації основного змісту
дисертаційних робіт (галузь «Мистецтвознавство»)

Виходить з 1995 року

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Збірник наукових статей
Вип. 50

Під знаком глобалізації

Відповідальний за випуск: канд. мистецтвознавства, професор А. М. Жданько
Відповідальний редактор: д-р мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова
Редактор-упорядник: Л. В. Русакова

Технічна редакція, корекція: Л. В. Русакова,
канд. мистецтвознавства Я. О. Сердюк

Комп'ютерна верстка: О. Г. Кузьменко

Підписано до друку 15.10.2018. Формат 60x84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 18,1. Обл. вид. 20,6.
Наклад 300 прим. Замов. № 071

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Друк: