

ISSN 2519-4496

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Збірник наукових статей

Випуск 56

Харків
2020

ISSN 2519-4496

MINISTRY OF CULTURE, YOUTH AND SPORT OF UKRAINE
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS named after
I. P. KOTLIAREVSKYI

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy,
Theory and Practice of Education**

Collection of research papers

Issue 56

Kharkiv
2020

ISSN 2519-4496

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

**Проблемы взаимодействия искусства,
педагогике, теории и практики образования**

Сборник научных статей

Выпуск 56

Харьков
2020

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 6 від 30 січня 2020 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, eLIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»

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*); **Гребенок 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 Wiesław** – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри, Бидгошч]; *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].

Упорядник: Я. О. Сердюк;

редактори: Я. О. Сердюк, П. А. Кордовська, Л. В. Русакова, С. Г. Анфілова

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :
П 78 зб. наук. ст. Вип. 56 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ;
упоряд. Я. О. Сердюк; ред. Я. О. Сердюк, П. А. Кордовська, Л. В. Русакова,
С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ, 2020. 320 с.

Пропонована збірка містить наукові публікації, що присвячені музичній культурі України (1 розділ), маловивченим сторінкам європейської академічної музики (2 розділ), а також – новітній музиці і сучасним напрацюванням в галузі акторського мистецтва (3 розділ).

Видання адресоване науковцям і фахівцям у галузі мистецтвознавства – викладачам, аспірантам, студентам мистецьких закладів освіти.

УДК 78.03



ЗМІСТ
TABLE OF CONTENTS
СОДЕРЖАНИЕ

□ Зміст ■ Table of contents ■ Содержание	5
Розділ 1. Section 1. Раздел 1.	
Музична культура України: композиторська практика і виконавські традиції	
The musical culture of Ukraine: composer practice and performing traditions	
Музыкальная культура Украины: композиторская практика и исполнительские традиции	
□ Копелюк О. О. Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні ■ Kopeliuk O. O. First Piano Concerto by Ivan Karabyts in terms of the renewal of concerto genre in Ukraine ■ Копелюк О. А. Первый концерт для фортепиано с оркестром Ивана Карабица в условиях обновления концертного жанра в Украине	8
□ Дяченко Ю. С. Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації ■ Diachenko Yu. S. Pop-jazz works by Victor Vlasov: genre and style innovations ■ Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовое творчество Виктора Власова: жанрово-стилевые новации	29
□ Литвищенко О. В. О. І. Назаренко як корифей харківської баянної школи: становлення авторського стилю ■ Lytvyshchenko A. V. O. I. Nazarenko as the coryphaeus of the Kharkiv accordion school: formation of the authorial style ■ Литвищенко А. В. А. И. Назаренко как корифей харьковской баянной школы: становление авторского стиля	43
□ Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника ■ Slipchenko K. D. Domra's sonorous possibilities in the pieces by O. Oliinyk ■ Слипченко К. Д. Сонорные возможности домры в пьесах А. Олейника	57
□ Феденко А. Ю. Музично-драматична спадщина Олени Пчілки у розвитку дитячого музичного театру в Україні ■ Fedenko A. Yu. Musical and dramatic creativity by Olena Pchilka in the development of children musical theater in Ukraine ■ Феденко А. Ю. Музыкально-драматическое творчество Олены Пчилки в развитии детского музыкального театра в Украине	73



Розділ 2. Section 2. Раздел 2.

Європейська академічна музика: традиції, інновації, аспекти інтерпретації
European academic music: traditions, innovations, interpretation aspects
Европейская академическая музыка: традиции, инновации, аспекты интерпретации

- Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект ■ **Kodenko I. I. Specificity of performance of Early Music: historical aspect** ■ **Коденко И. И. Специфика исполнения старинной музыки: исторический аспект** 93
- Кутлуєва Д. В. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера ■ **Kutluieva D. V. Under the sign of playing: C. M. Weber's Piano Quartet** ■ **Кутлуева Д. В. Под знаком игры: Фортепианный квартет К. М. Вебера** 106
- Сердюк Я. О. Камерні твори Аманди Майєр в контексті європейського музичного романтизму ■ **Serdiuk Ya. O. Chamber music works by Amanda Maier in the context of European Romanticism** ■ **Сердюк Я. А. Камерные произведения Аманды Майер в контексте европейского романтизма** 121
- Клендїй О. М. Інтерпретаційний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса ■ **Klendiuy O. M. Interpretative aspect of C. Saint-Saëns's piano music** ■ **Клендий О. Н. Интерпретологическое измерение фортепианного творчества К. Сен-Санса** 136
- Седюк І. О. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта ■ **Sediuk I. O. The originality of neoclassic principles reflection in the Sonata for two pianos by Paul Hindemith** ■ **Седюк И. О. Свообразие отражения принципов неоклассицизма в Сонате для двух фортепиано Пауля Хіндеміта** 154
- Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс ■ **Uspenska I. O. Violin concerto principles as a way of musical thinking: semantic discourse** ■ **Успенская И. О. Скрипичная концертность как принцип музыкального мышления: семантический дискурс** 169
- Книш П. О. Гендерний підхід в аналізі виконавських версій (на прикладі інтерпретацій Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена Є. Кісінім, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргеріх, Б. Давидович) ■ **Knysh P. O. Gender approach in the analysis of performing versions (on the example of F. Chopin's Second Piano Concerto performed by E. Kissin, C. Arrau, Lang Lang, M. Argerich, B. Davidovich)** ■ **Кныш П. О. Гендерный подход в анализе исполнительских версий (на примере интерпретаций Второго фортепианного концерта Ф. Шопена Е. Кисиним, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргерих, Б. Давидович)** 189
- Старцев Д. А. Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса ■ **Startsev D. A. Musical notation in the aspect of the semiotics theory by Charles Morris** ■ **Старцев Д. А. Нотный текст в аспекте семиотической теории Чарльза Морриса** 200



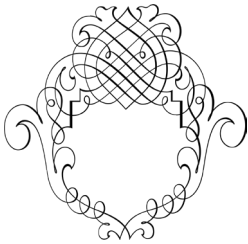
Розділ 3. Section 3. Раздел 3.

Новітня музика і сучасний сценічний простір: трансформації, проблеми, перспективи

Newest music and contemporary stage space: transformations, problems, perspectives

Новейшая музыка и современное сценическое пространство: трансформации, проблемы, перспективы

- Жалейко Д. М. Ціннісна трансформація та семантичний простір кітч у композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століть ■ Zhaleiko D. M. The value transformation and semantic space of kitsch in the music practice at the turn of the 20th and 21st centuries ■ Жалейко Д. Н. Ценностная трансформация и семантическое пространство китча в музыкальной практике ХХ – начала ХХІ веков 213
- Ніколенко Р. В. Історична ретроспектива у композиторській творчості М.-А. Амлена ■ Nikolenko R. V. Historical retrospective in the composer creativity by M.-A. Hamelin ■ Николенко Р. В. Историческая ретроспектива в композиторском творчестве М.-А. Амлена 238
- Кордовська П. А. Італійська співачка Дейзі Луміні (1936–1993) як інтерпретаторка новітньої музики ■ Kordovska P. A. Italian singer Daisy Lumini as an interpreter of the post-avant-garde music ■ Кордовская П. А. Итальянская певица Дейзи Лумини как интерпретатор новейшей музыки 253
- Мельник В. Ю. Практика *afamencado* у сучасному фортепіанному виконавстві ■ Melnik V. Yu. *Afamencado* practice in the contemporary piano performing ■ Мельник В. Ю. Практика *afamencado* в современном фортепианном исполнительстве 266
- Кузьміна О. А. Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів ■ Kuzmina O. A. Opera for children-performers in the work of contemporary choir conductors ■ Кузьмина О. А. Опера для детей-исполнителей в композиторской практике современных хоровых дирижёров 281
- Кривошеева О. А. Уява як один з основних елементів у формуванні психотехніки майбутнього актора ■ Kryvosheieva O. V. Imagination as one of the key elements in the formation of a future actor psychotechnics ■ Кривошеева О. В. Воображение как один из основных элементов в формировании психотехники будущего актера 299
- Про авторів 312
- About authors 314
- Об авторах 316



Розділ 1.

Музична культура України: композиторська практика і виконавські традиції

УДК 785.6 : 780.616.432.071.1 (477)

DOI 10.34064/khnum1-5601

Копелюк О. О.

ORCID 0000-0002-0428-1538

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні

АНОТАЦІЯ ■ Копелюк О. О. Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні. Вперше в українському музикознавстві висвітлено роль одного з найяскравіших та концептуальних творів раннього періоду творчості Івана Карабиця – Першого концерту для фортепіано з оркестром. Комплекс методологічних підходів дозволив виявити в Концерті винахідливу розробку тематизму з елементами додекафонії, різноманітність гармонії, гостре відчуття ритму, логічну драматургію, тобто – ті чинники, що забезпечують витончену експресію художніх образів, а також визначити стильову модель твору. Аналіз втілення стильових закономірностей та інтонаційної драматургії композиції І. Карабиця в контексті оновлення концертного жанру в Україні в 60-ті роки ХХ ст. доводить, що твір виявляє внутрішню лірико-драматичну конфліктність завдяки природній ігровій специфіці жанру – змаганням соліс-



та з оркестром та діалогічності; втілює філософську тематику, яка розкрита через процесуальну модель нескінченного кола «життя-смерть-життя», продовжуючи лінію симфонізованого інструментального концерту, яскраво представленого в українській музиці ХХ ст. Б. Лятошинським, з аллюзіями на барокові жанри. ■ **Ключові слова:** *Перший фортепіанний концерт І. Карабиця, ранній стиль, додекафонія, філософія, конфлікт, модель, концертність, поліфонічний розвиток, гармонічні сполуки.*

АННОТАЦІЯ ■ Копелюк О. А. Первый концерт для фортепиано с оркестром Ивана Карабица в условиях обновления концертного жанра в Украине. Впервые в украинском музыковедении освещена роль одного из самых ярких и концептуальных произведений раннего периода творчества Ивана Карабица – Первого концерта для фортепиано с оркестром. Комплекс методологических подходов позволил выявить в Концерте изобретательную разработку тематизма с элементами додекафонии, разнообразие гармонии, острое чувство ритма, логичную драматургию, то есть – те факторы, которые обеспечивают утончённую экспрессию художественных образов, а также определить стилевую модель произведения. Анализ воплощения стилевых закономерностей и интонационной драматургии композиции И. Карабица в контексте обновления концертного жанра в Украине в 60-е годы ХХ в. доказывает, что произведение обнаруживает внутреннюю лирико-драматическую конфликтность благодаря естественной игровой специфике жанра – сопереживанию солиста с оркестром и диалогичности; воплощает философскую тематику, которая раскрыта через процессуальную модель бесконечного круга «жизнь-смерть-жизнь», продолжая линию симфонизированного инструментального концерта, ярко представленного в украинской музыке ХХ ст. Б. Лятошинским, с аллюзиями на барочные жанры. ■ **Ключевые слова:** *Первый фортепианнный концерт И. Карабица, ранний стиль, додекафония, философия, конфликт, модель, концертность, полифоническое развитие, гармонические сочетания.*

ABSTRACT ■ Kopeliuk O. O. First Piano Concerto by Ivan Karabyts in terms of the renewal of concerto genre in Ukraine.

■ **Background.** The political and cultural movement of the “Sixtiers” in XX century opened wide horizons for Ukrainian composers to search for a new



artistic and imaginative sphere, for new means of expressiveness, stylistics, form etc. The aspirations of young Ukrainian composers for concert genre renewal are realized through a rethinking of reality, intellectual and philosophical searching and psychologism in creativity. One of the brightest creative assets of this time is the First Piano Concerto by Ivan Karabyts, the talented Ukrainian composer, the outstanding representative of Ukrainian musical art of the last third of the 20th century.

Among the studies of the last five years, and also of all the scientific research of the 21st century, we, unfortunately, cannot find any scientific study devoted to one of the largest conceptual works of the early period of creativity by I. Karabyts, which is the First Piano Concerto, and, therefore, this research can be called a unique one in modern musicology. In 1983, H. Yermakova provided only the general description of the Concerto in her small monograph. The author says about emotional tension and explosiveness that are the main features of the Concerto.

The objectives of this article is to identify the model of the First Piano Concerto as a typological structure in terms of the renewal of the concert genre in Ukraine in the 1960s, through the analysis of embodiment of stylistic patterns and intonational dramaturgy of the work. **Research methodology** is focused on the interrelation of specific ways of analysis: functional, structural, intonational, genre, stylistic.

Results. The First Piano Concerto was created by the 23-year-old composer in 1968 and was dedicated to B. Liatoshynskyi, reflecting the Teacher's professional pedagogical credo.

The First Piano Concerto based on emotional and imaginative contrasts and becomes a clear expression of dramaturgy development. The work's concept carries the traces of experiments used by the young composer, which is reflected on the use of serial writing, cinematic editing (kaleidoscopic change of the thematic material "on the dramatic circles" of the two-part cycle), dissonance harmony. One of the basic principle of thinking is polyphonic development: imitations, canons, counterpoints, fugato, the principle of "countermovements" of voices, chorals are widely used. The two-part Concerto vividly presents the early work of I. Karabyts, highlights his distinctly individual style. The monumental purpose of this cyclical composition and its conceptualism strikes with its depth reflecting the collision of good and evil, sublime and earthly.



The *First Movement* exposition represents the main themes alternation, which extends from the theme-epigraph and the main soloist part in the beginning; bridge and its episode of fugato, second theme and closing area are highlighted also. The compositional features analysis of developing part shows the composer's desire for a certain emotional quality of the thematic material, the main figurative lines are revealed from the very beginning. Each of themes gets the development of its material and its progressive dynamization, which process being often interrupted at its peak. Meaningful is the Coda of the First Movement, which fully implements the idea of "black-and-white palette" of the cluster chords, which can be interpreted as the idea of dualism of the world picture, embodying, for example, in Eastern philosophy as the sacred symbol of "Yin-Yang". It can be said that the main meaning of the Code is to identify and understand the fundamental model of being, which is constantly changing and complementary.

The *Interlude*, as a link between the first and second movements of the Concerto is fully consistent with the idea of continuation of the process and justifies smooth transition from one state to another.

The Finale of the Concerto after the impromptu Interlude perceives as a vivid sketch in folk spirit connected with the traditions of folk genre principles reproduction and emerges as proof of life extension. The texture of the basic material is presented in a toccata manner, due to the alternation of weak and strong micro- and macrobeats in both parts of pianist's hands. The middle part of the Finale is created in three-part format. The main section sets a certain rhythmic pulse. The introduction of quintuple (5/8) is innovative. The middle section of the middle part represents the choral is bringing us back to medieval music origins.

Conclusions. The composer's style of early I. Karabyts is distinguished by the scale and integrity of the artistic concepts of works that is typical of the entire Ukrainian national school, the use of variant and polyphonic techniques for the development of thematism, the timbre-orchestral and texture diversity. The First Piano Concerto of the composer is endowed with rich thematism and vivid contrast of images, marked by the activity of the dramatic process based on dialogicity, due to the general philosophical concept of the work – the confrontation of the spiritual and anti-spiritual. Along with the conflict line, the Concerto presents the sphere of contemplatively dreamy, sensual lyrics. The First Movement in the dramaturgy of the cycle reveals the philosophy of life, its deep spirituality in coexistence with



the forces of evil that bring destruction, accompanying the hero's life path from birth to death, with all its collisions and intentions. The Finale is the continuation of being, movement (it represents the toccata material).

The composer creates a concerto of a conflict-dramatic type, the dramaturgy of which is realized as an interaction of dramatic, lyrical and epic-dramatic principles. Conceptuality is revealed through the interaction of objective and subjective plans, where genre allusions acquire a certain semantic meaning (the introduction of a waltz and choral episodes, the toccata manner in "perpetuum mobile" image). The impulsive rhythmic development, the richness of harmonious sound, the wide timbre palette of the piano and orchestra make the Concert emotionally intense, romantic. The Concert uses a full register spectrum of pianos and a wide arsenal of its techniques, which allows the soloist to embody his performing abilities and recreate the concept of composer's concept.

The First Concerto embodies the philosophical theme, which is revealed through the procedural model of the endless circle "life-death-life", continuing the line of the symphonic instrumental concerto, vividly presented in Ukrainian music of the 20 century by B. Liatoshynskyi, with allusions to Baroque genres (toccata, chorale) and with active use of polyphonic methods of development (in particular, the introduction of the episode of fugato). ■ **Key words:** *First Piano Concerto by I. Karabyts, early style, dodecaphony, philosophy, conflict, model, performance, polyphonic development, harmonic connections.*

Постановка проблеми. Розвиваючись протягом століть, концертний жанр зазнавав істотних змін, плавно еволюціонуючи, накопичував нові риси і, як наслідок, значно відхилився від своєї початкової барокової моделі *concerto grosso* або сольного концерту, вступаючи у взаємодію з іншими жанрами. 60-ті роки ХХ ст. стали переломним моментом у формуванні сучасного жанру концерту. Досить помітним виявився процес відходження від канонів, що сформувалися в класико-романтичну добу. Рух «шістдесятництва» відкрив вітчизняним авторам широкі горизонти для пошуків нових художньо-образних сфер, нових засобів виразності, нової стилістики, принципів формобудови тощо. Значною мірою змінився й погляд на ту музику, яку довгий час вважали лише формалістичною та модерністською. Було переглянуто творчість П. Хіндемита, А. Онегера, А. Берга, Б. Бартока,



І. Стравінського, що надало змогу молодим композиторам не тільки вивчати сучасні системи гармонії й типи поліфонії, додекафонну техніку, але й залучати маловідомі прийоми і композиторські техніки у свою творчість, зберігаючи при цьому кращі надбання західноєвропейського музичного мистецтва.

Провідною метою українських композиторів ХХ ст. стало створення інструментального концерту, який би уособлював національну ідею та тяжів до зміцнення національного стилю. В жанрі фортепіанного концерту ще на зрілому етапі розвитку західноєвропейського музичного романтизму сформувались два взаємодоповнюючі принципи музичного мислення – концертність та симфонізм. Проте, не кожному композиторові вдавалося створення досконалого концерту, в якому б відчувалась природна органічність симфонічного начала. Продовжувачами симфонічної лінії, яскраво представленої Б. Лятошинським, стають Д. Клебанов, В. Сільвестров, М. Скорик, за котрими виростає нове покоління композиторів-симфоністів, які сягають висот жанру – Я. Губанов, В. Зубицький, Є. Станкович, І. Карабиць. Прагнення молодих українських композиторів до оновлення концертного жанру відбувалось через переосмислення дійсності, інтелектуалізм, філософічність та психологізм в творчості. Щодо стилістичних особливостей, то в концертах з'являються прийоми серійної техніки, сонористики, пуантилізму. Рух до опанування нових нетрадиційних форм драматургії з відходом від сталих моделей, збагачення ритмоінтонаційного та фактурно-гармонічного комплексів спостерігається у 60 роки в низці концертів українських авторів: фортепіанних концертах А. Караманова – № 2 (1961), № 3 (1967), І. Берковича – № 1 (1961), № 2 (1963), В. Золотухіна – № 1 (1963), Ф. Богданова (1964), Д. Задори (1965), І. Драго (1968); М. Сільванського – № 3 (1966), О. Канерштейна (1966), В. Бібіка – № 1 (1968), І. Карабиця – № 1 (1968).

Перший концерт для фортепіано з оркестром молодого, талановитого композитора, видатного представника музичного мистецтва України останньої третини ХХ ст. Івана Карабиця можна назвати одним з яскравих творчих надбань цього часу. Концерт здобув III премію на Всесоюзному конкурсі молодих композиторів в Москві (го-



лова журі – Народний артист СРСР Родіон Щедрін), прозвучавши у Великій залі Московської консерваторії (соліст – І. Карабиць)¹.

Аналіз останніх досліджень за темою. Серед наукових досліджень не лише останніх п'яти років, але й всього ХХІ ст. немає жодного², присвяченого Першому фортепіанному концерту – одному з наймасштабніших концептуальних творів раннього періоду творчості І. Карабиця; отже, дане дослідження у сучасному музикознавстві фактично можна назвати єдиною роботою, що звертається до цієї теми. У невеличкій монографічній брошурі про композитора Г. Єрмакова (1983: 12) надала лише загальну характеристику твору. Авторка відзначає головну рису Концерту – його емоційну напруженість та вибуховість, торкається драматургії твору, який побудовано на взаємодії ліричного, драматичного та епічного, і зауважує, що композиторові «... пощастило розв'язати і більш складне завдання – розгорнути конфлікт у часі, зробити його центром концепції (прихованим і очевидним), до якого стягуються і від якого розкриваються всі драматичні лінії твору». При цьому дослідниця (там само, 12–13) дає і негативну оцінку Концерту: «Якщо в цілому композитор зумів пов'язати і привести до єдності драматургічні лінії, то в деяких моментах часте зміщення планів викликає відчуття строкатості, мозаїчності, іноді невмотивованості. Це стосується також використання прийому раптового зриву під час кульмінації з наступним різким зсувом до контрастної сфери: через часте використання знижується дієвість такого сильного драматургічного засобу».

Отже, **об'єктом** даного дослідження є Перший концерт для фортепіано з оркестром як один з найяскравіших творів раннього періоду творчості І. Карабиця, а **метою пропонованої статті** є визначення його моделі як типологічної структури в умовах оновлення концертного жанру в Україні в 60 роки ХХ ст. шляхом аналізу вті-

¹ Лише вдруге Фортепіанний концерт прозвучав на відкритті ХІІІ міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест», який був присвячений пам'яті І. Карабиця, в Колонній залі імені М. Лисенка Національної філармонії України (соліст Андрій Ємець, диригент Кирило Карабиць).

² Окрім дослідження автора даної статті, а саме – у кандидатській дисертації, присвяченій фортепіанній творчості митця (Копелюк, 2018).



лення стильових закономірностей та інтонаційної драматургії твору. **Методологія дослідження** орієнтована на взаємозв'язок спеціальних методів аналізу: функціонально-структурного, інтонаційного, жанрового, стильового.

Виклад основного матеріалу. Перший фортепіанний концерт був написаний 23-річним композитором у 1968 р. Цей рік був особливим в його житті. Після трирічної служби в армії творча активність юного митця запалала з новою силою: жага нових творчих звершень, пошук себе, невтомне бажання вчитися, здобувати безцінні знання в класі видатного майстра – Б. Лятошинського. І. Карабиць багато працює в камерно-інструментальних жанрах (зокрема, над творами для фортепіано), поряд з цим – створює перші зразки крупних форм, але в їх «мобільній» якості – Симфонієту для струнного оркестру, Концертино для валторни. Раптова, неочікувана смерть Б. Лятошинського нанесла сильний психологічний удар юнакові. Але творчість, мудрі настави Вчителя змусили йти далі. Перехід до класу М. Скорика був означений ідеєю створення великомасштабної композиції – Першого концерту для фортепіано та симфонічного оркестру, в якому відбилися професійне кредо Б. Лятошинського: свій Перший концерт І. Карабиць присвячує пам'яті Вчителя.

Двочастинний Концерт яскраво презентує ранню творчість І. Карабиця, висвітлює його яскравий індивідуальний почерк. Характерні риси Концерту – монументальність задуму, концептуальність – виливаються у циклічну форму. Твір вражає своєю глибиною, відчуттям глобального зіткнення двох сил – добра і зла, піднесеного та земного. Зважаючи, що у Першому концерті закладено багато стилістичних рис та принципів композиції, які розвиватимуться у наступних творах митця, можна зробити висновок, що І. Карабиць належить до творчих особистостей, які наділені рідкісною якістю – «ранньою зрілістю» (Н. Савицька, 2008).

Експозиція I частини відкривається тихим, неспішним чотиритактним оркестровим вступом (*Andante*), що втілює ідею епіграфу до всього твору. Задіяна низька струнна група, фаготи, контрафагот. «Епіграф» занурює слухача в глибоке спокійне розміркування, а його інтонаційний ланцюг – м. 2 та в. 2, м. 7, м. 3 та в. 3 – представляє інто-

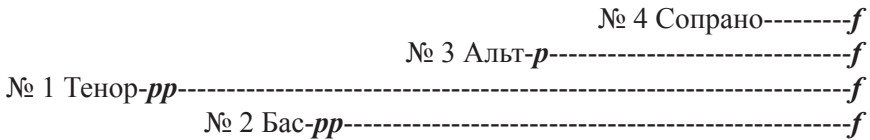


наційний базис Концерту. Цікавою є і сама поява соліста. Застиглий та згасаючий октавний тон h у валторн *in F* передається в октавний органный тон b у соліста. На утриманому басі з'являється тема головної партії *Andante quasi moderato* (ц. 1). Композитор використовує класико-романтичну модель функціонального співставлення в експозиції Концерту, тобто епіграф є виключно оркестровим, а головна партія [у подальшому скороч. – Г. П.] проходить лише у соліста. Тема Г. П., появу якої відмічено певним співставленням із оркестровим вступом, – інтонаційно ламка, регістрово забарвлена, має витончено кришталевий відтінок, поступово спускаючись з четвертої октави фортепіано до першої. Динаміка p та авторська ремарка *espressivo e sempre legato* дає виконавцеві ключ до розгадки її образного змісту. Інтервальний модус теми Г. П. містить тритони (зб. 4 та зм. 5), м. 2 та в. 2, в. 7, м. 3, які проходять у висхідному та низхідному напрямках, складаючись у ламаний інтонаційний малюнок теми. Вкажемо і на залучення серійного типу мислення: в темі поступово пройдений дванадцяти-тоновий шлях від e до e , що свідчить про захоплення молодого композитора технікою нововіденської школи. Спостерігаються імітаційні прийоми поліфонічного розгортання, хоча в більшості випадків композитор застосовує інший поліфонічний принцип – контр-рухову залежність голосів. Тобто, якщо один голос рухається вгору, то інший обов'язково рухається в протилежному напрямку. Виписаний змінний тактовий розмір у різних інваріантах – $4/4$, $5/5$, $2/4$, $5/8$ – контролює сферу агогіки Г. П.

Поява оркестру, який знов протиставляється солістові, повертає слухача у початковий світ неспішного філософського розміркування – *Andante, Tempo primo* (ц. 3). Якщо перше проведення оркестрової партії було лаконічним та виконувало функцію епіграфу, то друге має більш розгорнутий вигляд. Цікаво й те, що, якщо взяти до уваги інтонаційний комплекс всієї струнної групи та фаготів, то також виявимо приховану серійність. Майстерно, керуючись даною системою, композитор втілює кардинально різні емоційні стани партій оркестру та соліста. Динамізація процесу розвитку Г. П. (авторські ремарки *poco a poco accelerando* та *piu mosso*) призводить до хаотичності (ц. 6 – *Animato, Andante quasi moderato*).

Після оркестрового *tutti* з'являється *epizod* (*Meno mosso*, ц. 7), в якому представлено ритмічно-інтонаційний малюнок (фігура квінтолі з секундово-ноновим абрисом) майбутньої побічної партії (*дали* – П. П.). Слідом за згасаючими звуковими відблисками на динаміці *pp* з'являється зв'язуюча партія (*дали* – Зв. П.) у вигляді оркестрового чотириголосного фугато в партії струнної групи оркестру (*Andante*, ц. 8), яке побудоване на інтервальному модусі Г. П. Наведемо умовну схему розвитку фугато (Схема 1).

Схема 1.



Динамічний оркестровий обрив з *f* на *subito p* знаменує появу П. П. у соліста (ц. 9). П. П. занурює у світ мрійливості, неосяжності людських сподівань. Для втілення образу композитором застосовано фігуру квінтолі шістнадцятими із затримкою на залігованій чверті (як і в Зв. П.). Ця ритмо-інтонаційна фігура буде використовуватись композитором і у другій частині Другого фортепіанного концерту, тобто, можна відмітити її визначну роль в семіотичному звуковому полі концертів митця. Тема побічної будується з трьох фраз. Кульмінацією побічної стає цікаве інтервальне сполучення на *ff* між руками соліста – в. б + м. б, ч. 5 + м. б, в. б + м. б і т. д.

Заключна партія (ц. 11), *Meno mosso*, проходить у соліста та підсумовує інтервальну палітру експозиції. В ній задіяна фігура квінтолі з П. П., інтервальні сполуки з головної, навіть інтонації з оркестрової теми-епіграфу.

Таким чином, з наведеного аналізу композиційних особливостей стає очевидним, що на перше місце у формотворенні експозиції виходить принцип показу й чергування основних тем, які зазвичай утворюють сонатну форму. Аналіз свідчить про стремління композитора до певної емоційної якості тематичного матеріалу; від самого початку



виявляються основні образні лінії. Помітна значна роль розробковості та прогресивної динамізації, яка досить часто переривається на своєму піку.

У **розробці** (ц. 12), *Allegretto*, композитор використовує такі методи розвитку, як тематичне перетворення, мотивне вичленовування елементів основних тем експозиції, остинатні фактурні формули в партії соліста та оркестру із застосуванням октавних подвоєнь. Перша хвиля розробки будується на координації двох тематичних елементів. Перший ($\frac{5}{8}$) виявляє характерну сферу «польотності», яка буде типовою ознакою подальшої творчості митця, та є оберненою темою Г. П. у ритмічному зменшенні, з її трансформованою ритмоформулою (тема викладалась дуолями, нині ж – виписана тріолями). В подальшому, «вириваючись на волю», у безмежний простір, «ртутна» польотність набуває відтінків стурбованості; розвиток тематизму несподівано переривається сухими, акцентованими тонами. Образ рішучої стійкості, презентований другим тематичним елементом першої фази розробки, – ($\frac{3}{4}$), ритмічне остинато як у соліста, так і в партії оркестру – тримає слухача в стані занепокоєння. Боротьба двох елементів втілюється через принцип тематичного, фактурного, ритмічного та динамічного протиставлення.

Друга хвиля розробки вирішена композитором таким же чином – протиставленням двох елементів, але ще з більшим внутрішнім волевим напором. Ідея протистояння знову постає головною, призводячи до виразного контрастування епізодів. Початок другого розділу розробки знаменує тема фугато з експозиції (ц. 13). Ключовими ж рисами контрастного, другого, елементу цього розділу стають токатна остинатність та ритмічна імпульсивність (ц. 14). Тритонова інтонація, що надійшла з другого елементу першого розділу розробки, яка кожного разу потрапляє на різні мікродолі, супроводжується чітким «клекотанням» литавр з нерівномірним пульсом. З нестійкості, а подекуди – «хльосткості» даного епізоду народжується танцювальність; сприяє цьому і зміна розмірів ($\frac{3}{4}$ на $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{7}{8}$). Кульмінацією другого розділу розробки стають терпкі дисонантні співзвуччя, викладені за фактурним принципом «бас-акорд». Цей прийом та інтервальне співвідношення в акордах нагадують середній розділ «Basso ostinato»



Р. Щедрина. І. Карабиць сміливо використовує бемольно-дієзну сумарну взаємодію тональностей, немов відштовхуючись від ідеї дисонантності як принципу побудови гармонічного плану: *D-dur + As-dur*; *C-dur + B-dur*; *A-dur + Des-dur* в партії соліста.

На динамічному спалаху розпочинається заключний етап другого розділу розробки (ц. 16) – *meno mosso*, який виконує оркестр. На фоні поступового заспокоєння з'являється вальсовий епізод, який проводить соліст (ц. 17) – *tempo di Valse, sostenuto*. Спокійний, ніби сон, він змальовується крихко та делікатно. Композитор використовує цікаве послідовне поєднання обох основних тем – початкових інтонацій з Г. П. та фрагменту побічної (2 т. + 2 т.), вводячи імітації начального елемента Г. П. та приховану поліфонію у вилученому з неї «важливному інтонаційному мотиві» (*a-as-dis-c* та *c-h-f-e*). Мотивна орнаментика теми П. П. забарвлена у кришталєво-світлі, споглядальні тони завдяки застосуванню верхнього регістру фортепіано у зигзагоподібній лінії мелодії із чергуванням дрібних та довгих тривалостей. У край динамічній розробці *вальс* постає уособленням іншої реальності («мета-реальності», чия присутність буде відчуватися у пізніх творах І. Карабиця). Асоціативно цей епізод нагадує строфи з оповідання Льва Толстого «Люцерн», де описуються подробиці сну, в якому звучить прекрасна музика.

Епізод-зв'язка із третім розділом розробки (ц. 18), *piu mosso*, розпочинається здалеку; у контрапункті на *p* звучать дві теми: Г. П. у верхньому регістрі фортепіано в октавному дубляжі та тема вступу у фаготів. Зіткнення цих тем поступово виводить з заспокійливого та мрійливого епізоду вальсу. Кульмінацією розділу стає «жорсткий вальс» (ц. 20), *animato*. Це важкі акцентовані, але вже досить знайомі гармонічні сполуки на *f* у тридольному розмірі. Знову композитор використовує поєднання далеких тональностей (*F-dur + e-moll*, *Ges-dur + d-moll*, *G-dur + cis-moll*, *As-dur + H-dur*; *D-dur + Des-dur*; *G-dur + Es-dur*; *Ges-dur + E-dur*). Процес динамізації гармонічних вертикалей призводить і до регістрового розширення (контроктава – третя октава).

На цій емоційній хвилі, знов разом із динамічним спадом, починається третій, останній розділ розробки (ц. 21, *allegretto*), а саме, те-



мою Г. П., але вже не у соліста, а в оркестровій партії у кларнетів та фаготів. Тема зазнає образного перевтілення, відрізняючись від свого основного викладу нестійкістю, блуканням, відсутністю зрівноваженості, що підкреслює її ритміка – замість дуольності використана тріольність. «Реакцією соліста» на цю хиткість постає проведення у фортепіано в ігровому діалозі теми «токатного остинато» з другого розділу розробки. Знайомі нерівномірно пульсуючи тритонові заклики, неочікувані акцентовані акорди відволікають увагу слухача від остинатного пульсу шістнадцятих, надаючи епізоду ефектів фрагментарності, кінематографічної монтажності. Друга хвиля розділу побудована таким же чином, як у функціональному, так і у тематичному відношенні. Завершальні «заклики» згасають на фоні тритонового остинато – другого елемента першого розділу розробки (ц. 22). Завершує розробку несподівана «танцювальна» трансформація теми Г. П. у соліста, яка звучить пожвавлено, завзято й весело. Тема зазнає нових ритмічних змін, що висвітлюють танцювальне начало, апелюючи до фольклорних витоків.

Скорочена *реприза* (ц. 23), *Andante*, відкривається темою фугато зі зв'язуючої партії, яка ніжно і сріблясто звучить на *legato* у флейти. Її супроводжують поліфонічні голоси – інші інструменти оркестру: гобой, кларнет, фагот, альт. Тема П. П. (ц. 24), *Andante tranquillo*, в партії соліста піднята на терцію вище порівняно з її експозиційним проведенням. Вона звучить м'яко та благородно. Побічна партія уособлює світлу споглядальну лірику, вона ніби звернена до внутрішніх переживань, а задушевність і глибина її мелосу захоплюють увагу від самого її початку до самого кінця. Заключна партія витримана в русі помірної, неспішної ходи, викладена графічно та презентує інтонації Г. П. в ритмічному збільшенні. Поліфонізована фактура реалізує взаємозв'язок між солістом та оркестром.

Кода частини (3 т. до ц. 26) певною мірою виконує формотворчу роль, утворюючи тематичну арку. Вона відкривається першим двотактом теми вступу у незмінному вигляді в партії оркестру. Після невеликої фермати на *sf* звучить акорд-кластер, який буде тягнутись до самого її кінця. Майже повністю задіяну «біло-чорну палітру» кластерного акорду (*c, d, e, f, g, a + des, es, ges, as*) можна трактувати



як символ дуалістичної картини світу, що, наприклад, у східній філософії втілюється в сакральному поєднанні першоначал «Інь-Ян». Можна сказати, що основним філософським сенсом коди є виявлення та усвідомлення фундаментальної моделі буття як єдності взаємодоповнюючих протилежностей. О. Лосєв (1988: 443) зазначає: «Символ <...> є така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які області інобуття, і у тому числі також на безмежні області».

Безумовно, репрезентантами взаємодіючих сил стають саме соліст та симфонічний оркестр. Востаннє проводить тему головної партії соліст (ц. 26, *Andante, quasi Moderato*): на октавному органному пункті *b* відбувається її низхідний рух на *p*. Тема, поступово віддаляючись, зникає, задіявши всі регістри інструменту, від четвертої – до субконтроктави. Глибоко символічною ввижається «графіка» такого руху, нагадуючи ретроспективу життєвого шляху людини, від самого народження до смерті. Саме тому композитор для «продовження процесу буття» залучає Інтерлюдію, яка стає прямим посередником між існуванням, обмеженим повним життєвим циклом, та продовженням існування безмежного Світу в цілому, що підкреслено авторською ремаркою «*attacca*» (за її відсутністю логічно було б поставити композиторську крапку у кінці Першої частини, і Концерт отримав би тоді одночастинну будову). Але глибока філософська концепція молодого композитора націлена на виявлення процесуальної моделі «Життя-Смерть-Життя», й можна стверджувати, що, звертаючись до циклічної форми, І. Карабиць наслідує західноєвропейський шлях в осмисленні даної концепції³.

Отже, *Інтерлюдія*, як зв'язка між I та II частинами Концерту, цілком відповідає ідеї процесуальності та забезпечує пластичний перехід від одного стану до іншого. Інтерлюдія не виявляє ознак каденції, а виступає в ролі з'єднуючого моста між двома частинами одного ци-

³ Згадаємо кілька прикладів: Соната № 12 Л. ван Бетховена – після траурного маршу з'являється просвітлений музичний образ, що символізує продовження життя; Соната № 3 Й. Брамса – після траурного маршу звучить сконцентрований фінал, сповнений диханням нового життя. Були й інші приклади – контр-ідеї даної концепції – Соната № 2 Ф. Шопена, де після похоронного маршу знаменитий «Вітер на рівнині» ставить фінальну крапку трагічного образу.



клу і є самостійною формою у його межах. Попри те, що композитор вміло та природно залучає основні доміанти інтервального «тезаурусу» Першої частини, жодний з мотивів Інтерлюдії не повторює тему або її мотивний ланцюг. Але необхідно зазначити, що жодний мотив і не набуває тут статусу теми. Тобто, Інтерлюдію можна визначити як імпровізаційно-колеристичний «міст», що веде у заданому композиторським задумом напрямі: «життєвий шлях – Вічність».

За імпровізаційною Інтерлюдією слідує жанровий **фінал**, який сприймається як яскрава народно-побутова замальовка, як доказ продовження життя. Пов'язаний з традиціями відтворення народно-жанрового начала, він, як властиво фіналам класичних симфонічних циклів, характеризується використанням певних засобів музичної виразності, серед яких на перший план висуваються образні, метроритмічні та темпові закономірності: стверджуючий, рішучий, вольовий характер, жвавий темп, акцентований метр, чітка інтонаційна структура мотивів, періодичність мелодико-синтаксичних структур, танцювальні ритмічні формули. Складна тричастинна форма, яка використана у фіналі Концерту, органічно втілює принцип процесуальної динамізації фіналу сонатного циклу як нормативного параметру інструментального концерту.

Відкривається **фінальне Allegro** танцювальною за характером темою соліста. Фактура основного матеріалу – токатна, із чіткою метричною пульсацією в чергуванні слабких та сильних мікро- та макродолей в партіях обох рук. Авторська ремарка *marcato* підкреслює артикуляцію теми та підштовхує піаніста виконувати матеріал пружними, підтягнутими пальцями, тримаючи як соліста, так і слухача в здоровому метроритмічному тонусі. Образ теми танцю – веселий, ігровий. Та з огляду на подальші його трансформації можна припустити, що можливим прообразом теми є і *Danse Macabre* («Танок смерті») К. Сен-Санса.

Інший музичний образ фіналу сконцентрований у другій темі – умовно назвемо її П. П. (ц. 32), оскільки вона вносить певний контраст в образну палітру частини; при цьому зберігаються жанрові характеристики, присутні у головній темі. Пісенність синтезується із танцювальністю завдяки фрагментарно вкрапленим танцювальним

зворотам з основної теми. Терції, на яких побудовано тему (спочатку малі, потім і великі), хоч і є консонантними інтервалами, однак разом із гармоніями в партії лівої руки все ж утворюють дисонуючу загальну звукову вертикаль. Важливим індикатором появи нового стану стає відчуття зміни метру: розмір $\frac{6}{8}$ осмислюється як тридольний (3×2). Саме з цього моменту до середньої частини фіналу соліст буде відчувати тридольність та підпорядковувати її пульсу всю фактуру.

Реприза першого розділу частини (ц. 36) повертає слухача у сферу танцю. Тема проводиться у соліста в початковому варіанті в динаміці *p*, але на октаву нижче. Динамічний спад спостерігається при передачі естафети від соліста оркестру, струнній групі та валторнам (ц. 37). Октавне *martellato* у соліста приводить до появи другої теми (П. П.) в тональній зоні *b*. Вторгнення оркестрового *tutti* (ц. 38) відмічене напористою активністю, септимові заклики свідчать про стан тривоги та внутрішнього занепокоєння. Поряд з жорсткими дисонантними сполученнями гармонічної вертикалі проходить друга тема в партії тромбонів та кларнетів, а контрапунктом до неї – лейтінтонація з Г. П. Першої частини у віолончелей та контрабасів. Поява остинатного тону *as*, який час від часу переривається, асоціюється з образом занепокоєного серцебиття у стані тривоги. Регістрове розширення приводить до набатної кульмінації (ц. 39) зі спресованим дисонантним звучанням. Зловісним токатним рухом за інтервалами *m. 7 – ч. 4 – м. 9* соліст немов ставить кульмінаційну крапку. На органічному пункті *g* у віолончелей та контрабасів досить делікатно, як тема-ремінісценція, подається ескізно-витончена Г. П. Першої частини в партії скрипок (ц. 40, *meno mosso*).

Середня частина (*mobile ma non troppo*, ц. 41) має тричастинну форму. Основний розділ задає певного ритмічного пульсу. Оригінальним є введення п'ятидольності ($\frac{5}{8}$). Оскільки «бурхливість» фактури відображена звуковим потоком шістнадцятих в партії соліста, складається враження, що це справжнє *perpetuum mobile*. Тема звучить досить холодно та наполегливо. Довгі тривалості на початку кожного такту утворюють лінію «прихованої поліфонії», окреслюючи фігуру «хреста». Тема позбавлена широкої інтерваліки, секундові інтонації викликають відчуття щільності, незручності, дис-



комфорту. Вдруге тема проводиться у гобоя соло, в партіях скрипок на фоні жартівливих *pizzicato* віолончелей та контрабасів. Третє проведення доручено солістові (ц. 44), котрий наче передражнює оркестр, але на тон нижче. Тема звучить сміливо, зухвало та завзято в динаміці *f*. Жартівливого характеру їй надає імітація в партії лівої руки соліста тембру та штрихів *pizzicato* віолончелі. Завершує основний розділ середньої частини її перший елемент – *perpetuum mobile* в партії всієї струнної групи. Його поступово згасаючі мотиви органічно переходять у неповторну, спокійну та врівноважену тему середнього розділу – кварто-квінтовий хорал (ц. 45, *meno mosso*). Тему хоралу проводить соліст, поступово просуваючи її за динамічною шкалою від *p* до *f*, та за регістровою – від нижнього звуку *A* до верхнього *h*², використовуючи для її розвитку альтеровані тони. Залучення інтервалів ч. 4 та ч. 5 в акордових послідовностях орієнтує слухача саме на витоки середньовічного хоралу. В темі хоралу композитор широко використовує змінний розмір ($\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$). Досягаючи емоційного піку, хорал обривається вторгненням токатної стихії. З цього моменту починається епізод-зв'язка до репризи середнього розділу (ц. 46, *piu mosso*). Епізод одразу помічений більш жвавим рухом, танцювальними штрихами, «рваною» ритмікою та, в той же час, складнощами, оскільки заданий звуковий рух шістнадцятими переривається паузами, як між інтонаційними групами, так і між звуками в самій групі. Можна сказати, що це, мабуть, самий непростий ритмічний епізод у всьому Концерті. Попри це, епізод не виглядає рваним та мозаїчним, а виникаючі паузи, навпаки, створюють інтригу. Коментуючи природу ритмічних особливостей у фортепіанному виконавстві, Г. Нейгауз (1961: 58) відмічав: «Багато ритмічних недоліків виникає у граючих, по суті, в результаті нерозуміння духу композитора, його стилю; художній образ твору, як то кажуть, не виявлено, тому страждає і ритмічна специфіка».

Під час пауз у соліста вступає оркестр з різкими дисонансами у вигляді кварто-квінтових сполук із додаванням секунд, тобто, виникає своєрідний фактурний діалог. На регістровому розширенні у фортепіано з'являється ланцюг кварто-квінтових побудовань, які йдуть на виписаному прискоренні – від дуолей до квінтолі. Декламаційно



підкреслені акорди доводять до величавої *репризи середньої частини* – ц. 47, *Maestoso (sostenuto)*. Реприза розділу підсумовує тематизм середньої частини та являє собою проведення двох тем в партії оркестру – основної та теми середнього розділу («середньовічного хоралу»).

На обриві потужного динамічного звучання кришталево та дзвінко починається *реприза* (ц. 49, *Allegro e marcato*). У верхньому регістрі фортепіано, в третій октаві, тихо, чарівно, витончено звучить головна танцювальна тема частини з її початковим тональним центром *e* та поверненим розміром $\frac{6}{8}$. Жваві танцювальні елементи теми в партії оркестру передують появі другої теми (П. П.), із тональним центром *c*, яка проходить у фаготів (ц. 50). Передаючи виконавську естафету від оркестру до соліста, який також підхоплює другу тему (П. П.), композитор підключає прийом тонального зміщення: *c-moll* – *b-moll* (початкова тональність експозиції). Без жодних змін в темі знову органічно переплітаються два елементи – графічне секундове оспівування (в терцію) та танцювальні мотиви, що йдуть ще з основної теми фіналу (умовно – Г. П.). Третє проведення теми здійснюється в оркестрі, в партіях скрипок та альтів; замість терцієвого викладення, композитор, як і в експозиції, використовує секстове. Це проведення відрізняється процесуальною динамізацією. Гармонічний виплеск на ладотональному змішанні (*H-dur + F-dur + g-moll*), а за ним – гамаподібні висхідні ходи (на сексту) готують заключний розділ частини, з його токатними перекидами між партіями рук соліста (ц. 52). Заключна партія вбирає в себе риси як головної теми, а саме токатного руху, так і нерівномірні ритмоформули, як у середній частині (ц. 46). Поступово згасаючий рух до нижнього регістру фортепіано завмирає на багаторазовому повторенні звуку *F* у контроктаві.

Кода підсумовує весь тематичний матеріал, який був задіяний в Концерті. Саме в ній закріплюється досягнутий результат. Відкриває коду фіналу цитата з теми вступу (перший чотиритакт) Першої частини в струнній групі оркестру (ц. 53). Після люфту процес розвитку активізується завдяки динамічним якостям остинатних ритмо-інтонаційних комплексів. Струнна група оркестру підводить до теми Г. П. з Першої частини у соліста. Авторська ремарка *tempo rubato*



(*meno mosso*) передбачає проведення теми Г. П. у тендітно-витонченій звуковій пластичності; в образному наповненні музики відбувається перехід від героїчної дисонуючої сфери до піднесеного поетичного настрою. Сягнувши нижньої межі регістрового діапазону фортепіано, композитор проводить тему з середньої частини (другого елементу) фіналу в партії тромбонів і туби (ц. 54). Тема у вигляді канону звучить могутньо та мужньо в динаміці *f*, охоплюючи як нижній регістр (оркестр), так і верхній (фортепіано). Після цього композитором знову передбачений динамічний підйом (прийом, який дуже любив використовувати в своїх творах С. Рахманінов). Дисонантний акордовий зліт приводить до проведення головної інтонації основної теми частини в партії соліста (2 т. до ц. 55), яка зазнає в ході ритмічно-фактурних трансформацій. Оркестр перериває пульсацію *martellato* у соліста синкопованими співзвуччями цікавого гармонічного змісту (мікст «рахманіновського» – *g-h-cis-e-fis* та *B-dur* 'ного акордів). На поступовому звуковому затуханні з'являється друга тема частини (П. П.) в партії соліста (ц. 55).

Набати литавр динамізують драматургічний процес: тема вступу до першої частини звучить дуже велично та могутньо (ц. 56, *Maestoso*); поліфонічні прийоми забезпечують зв'язок верхніх та нижніх голосів партитури у повному оркестровому викладенні; складні дисонантні гармонічні комплекси підкреслюють експресію. Та сама делікатна оркестрова тема зі вступу, яка на протязі твору залишала за собою слід, зараз здобула переможний статус генеральної кульмінації Концерту. До її другого оркестрового проведення долучаються віртуозні арпеджовані пасажі соліста, що поширюються з нижнього до верхнього регістру інструмента, а згодом – остинатні акордові ритмоформули у соліста, які підкреслюють гармонічні сполучення в партії оркестру та надають темі фанфарності. Знову задіяний широкий діапазон у проведенні теми (від E_1 до b^3), яка сягає емоційного піку із наступним новим динамічним спадом. Виникає оркестровий контрапункт двох тем фіналу – основної теми (Г. П.) в партії скрипок та другої теми (П. П.) в партії віолончелей та контрабасів (ц. 57, *piu animato*). Викладення тріолями, нони та септими звукової вертикалі надають цьому поєднанню тем похмурого, дискомфортного настрою. Поява

танцювального елементу (дві ноти під лігою) змінює тріольний ритм на дуольний. Глісандуючий злет призводить до акордового викладення другої теми фіналу та теми Г. П. з Першої частини (ц. 58). Тема Г. П. також зазнає видозмін: замість дуольності – тріольність, замість делікатної пластики – акцентні, динамічні рухи октавами. Можна сказати, що головною ідеєю коди Концерту стає калейдоскопічний показ основних тем всього твору. Кінець кожної теми пластично перетікає в початок іншої. Власне, у коді Концерту відбувається образна та драматургічна розв'язка: розвиток Г. П. першої частини призводить до її патетичного перевтілення. З гордим переможним відчуттям, велично, вагомою динамічною звучністю *fff* завершується Концерт.

Висновки. Композиторський стиль раннього І. Карабиця відрізняють типові для всієї української національної школи масштабність і цілісність художніх концепцій творів, використання варіантно-розробкових та поліфонічних прийомів розвитку тематизму, фактурне і темброво-оркестрове різноманіття. Перший фортепіанний концерт композитора наділений багатим тематизмом та яскравою контрастністю образів, відмічений активністю драматургічного процесу, що заснований на діалогічності, обумовлений загальною філософською концепцією твору – протистоянням духовного та антидуховного. Поряд з конфліктною лінією в Концерті представлена сфера споглядально-мрійливої, чуттєвої лірики. Всі теми твору мають яскраве образне забарвлення, завдяки чому наявність принципу діалогічності стає більш очевидною.

Композитор створює концерт конфліктно-драматичного типу, драматургія якого виявляється на рівні взаємодії драматичного, ліричного та епіко-драматичного начал. Імпульсивність ритмічного розвитку, насиченість гармонічного звучання, багата темброва палітра фортепіано та оркестру робить Концерт емоційно-напруженим, романтичним, інколи патетичним, але при цьому абсолютно природним, без екстравагантних крайнощів.

Концептуальність спостерігається на рівні взаємодіючої, взаємовпливової системи об'єктивного та суб'єктивного, у якій певне смислове значення набувають жанрові алузії (введення вальсового та хорального епізодів, токатне *perpetuum mobile*). Перша частина



в драматургії циклу виявляє філософію життя, її глибинну духовність у співіснуванні з силами зла, які привносять руйнацію, супроводжуючи життєвий шлях героя від народження до смерті, з усіма його колізіями та інтенціями. Друга (фінальна) частина, яка презентує матеріал, витриманий в токатній манері – рух, продовження буття.

Показовим є талант молодого композитора до гострого відчуття часопросторової драматургії. Кульмінаційні зони розкривають розмаїття тембрових можливостей інструментів у насиченому звуковому просторі Концерту. В Концерті задіяна повна регістрова палітра фортепіано та широкий арсенал технічних прийомів, що дозволяє солісту втілити свої виконавські можливості та відтворити концепцію композиторського задуму.

Таким чином, принцип концертності виявлено на рівнях тематичного, ритмічного, фактурного та динамічного протиставлення. Перший концерт втілює філософську тематику, яка розкрита через процесуальну модель нескінченного кола «життя-смерть-життя», продовжуючи лінію симфонізованого інструментального концерту, яскраво представленого в українській музиці ХХ ст. Б. Лятошинським, з алюзіями на барокові жанри (токата, хорал) та активним використанням поліфонічних прийомів розвитку (зокрема, введення епізоду фугато).

ЛІТЕРАТУРА

- Єрмакова, Г. (1983). *Іван Карабиць*. Київ: Музична Україна, 48.
- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 334.
- Лосев, А. (1988). *Знак, символ, миф*. Москва: Московский государственный университет, 480.
- Нейгауз, Г. (1961). *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка, 273.
- Савицька, Н. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом, 320.

REFERENCES

- Kopeliuk, O. O. (2018). *Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia stylu [Piano work by Ivan Karabits: phenomenology of style]*. (Candidate's



- thesis). Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Art. Kharkiv, 334 [in Ukrainian].
- Losev, A. (1988). *Znak, simvol, mif [Sign, symbol, myth]*. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet, 480 [in Russian].
- Neygauz, G. (1961). *Ob iskusstve fortepiannoy igry [About the art of piano playing]*. Moscow: Muzyka, 273 [in Russian].
- Savytska, N. (2008). *Khronos kompozytorskoi zhyttietvorchosti [Chronos of composer's life creation]*. Lviv: Spolom, 320 [in Ukrainian].
- Yermakova, H. (1983). *Ivan Karabyts*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 48 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 5.01.2020 р.

УДК 780.647.2.071.1 : 78.036.9

DOI 10.34064/khnum1-5602

Дяченко Ю. С.

ORCID 0000-0002-9522-137X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації

АНОТАЦІЯ ■ Дяченко Ю. С. Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації. У статті висвітлюються основні рівні втілення естрадно-джазової стилістики, жанрові та стильові пріоритети композиторської творчості В. Власова. На прикладі творів митця аналізуються його композиторський стиль та жанрова направленість його музики. Визначено комплекс індивідуальних засобів виразності, що їх віднайдено композитором, за допомогою яких відтворюється естрадно-джазова стилістика, а також особливості використання нових джазових виконавських



прийомів в сфері баянно-акордеонної практики, музичних задумів, фактурних та інтонаційних рішень. Зазначено, що індивідуально-стильові пошуки В. Власова визначають характерні риси його авторської школи як стильового явища у розвитку вітчизняного, європейського і світового баянно-акордеонного мистецтва. Отже, творчість В. Власова як видатного українського композитора не тільки являє собою унікальне явище вітчизняної музичної культури, але й має свій вплив на розвиток світового естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва. ■ **Ключові слова:** *естрадно-джазовий напрям, баянно-акордеонне мистецтво, творчість Віктора Власова, жанрово-стильові новації.*

АННОТАЦІЯ ■ **Дяченко Ю. С. Эстрадно-джазовое творчество Виктора Власова: жанрово-стилевые новации.** В статье освещаются основные уровни воплощения эстрадно-джазовой стилистики, жанровые и стилевые приоритеты композиторского творчества В. Власова. На примере произведений автора анализируются его композиторский стиль и жанровая направленность его творчества. Обозначены комплекс индивидуальных средств выразительности, найденных композитором, с помощью которых воссоздается эстрадно-джазовая стилистика, а также особенности использования новых джазовых исполнительских приёмов в сфере баянно-акордеонной практики, музыкальных замыслов, фактурных и интонационных решений. Отмечено, что индивидуально-стилевые поиски В. Власова определяют характерные черты его авторской школы как стилевого явления в развитии отечественного, европейского и мирового баянно-акордеонного искусства. Таким образом, творчество В. Власова как выдающегося украинского композитора не только представляет собой уникальное явление отечественной музыкальной культуры, но также имеет своё влияние на развитие мирового эстрадно-джазового баянно-акордеонного искусства. ■ **Ключевые слова:** *эстрадно-джазовое направление, баянно-акордеонное искусство, творчество Виктора Власова, жанрово-стилевые новации.*

ABSTRACT ■ **Diachenko Yu. S. Pop-jazz works by Viktor Vlasov: genre and style innovations.**

■ **Background.** From the second half of the XX century to the present time in the musical culture of the world we observe significant influence of jazz.



New trends, styles, genres is appeared due to the interaction of jazz and academic music. Thus, at the beginning of the XX century such phenomenon of musical art rises as a synthesis of features of jazz and pop music. This process leads to the renewal of musical language, experimentation, the emergence of new styles and trends. All mentioned above are largely inherent in variety-jazz accordion art, which has a significant spread from the early XX century.

The formation of the European accordion variety-jazz direction is connected, for the most part, with the genre orientation of the works of a certain region. In France it was a musette. In Germany there were virtuoso fantasies, variations on the themes of popular song and dance melodies, waltzes. In Italy – tarantella, samba, tango. “In the first decades of the XX century accordion began to be widely used in the USA. From beginning of popularization, it was emigrants from Italy”, notes M. Imkhanitskiy (2004: 304–305). In Ukraine, the stage of the emergence of variety-jazz style is associated with the assimilation of the European and American traditions of variety and jazz accordion art.

The purpose of the article is to determine the main genre and style levels of the embodiment of variety-jazz style in the works of V. Vlasov.

Presenting main material. The integration process of Ukrainian accordion art is significantly separated from the world performing movement. The variety of stylistic vectors (variety, jazz, pop-jazz) and the high level of professionalism of the performers significantly affect the current trends of variety-jazz direction. Victor Vlasov is one of the personalities who has a great influence on the modern process of development of variety-jazz direction in its national specifics. The introduction of professional technical-expressive and artistic components in his compositions is due to the author’s impeccable knowledge of the possibilities of accordion. The embodiment of jazz stylistics is achieved in V. Vlasov’s works by specific means: clear and pulsating metrorhythm, special melody and harmony, jazz phrasing, swinging, uniqueness of articulation.

First, V. Vlasov uses rhythmic-factual models, typical of certain genres that were not previously involved in accordion practice. Secondly, he uses quasi-improvisations – the improvisational sections on a harmonious basis taken from main thematic material; third, imitations of the sound of an ensemble in different “timbre layers”, sonor effects in the form of various blows on parts of the instrument, on the floor, etc., mimicing the sound of percussion instruments. Fourth, V. Vlasov often uses swinging.



Analyzing the compositional style of V. Vlasov, we find its characteristic features: at the level of the genre subsystem, the composer uses traditional genres of variety music; the level of the evolutionary subsystem is characterized by stylistic diversity (academic, avant-garde, electronic, variety-jazz trends); ethnic metasystem in the artist's work is represented by the folklore basis of the works, the involvement of traditional genres of certain regions ("Vesnyanka", "Kolyadka", "Tarantella", "Tango", "Bossa Nova"); historical metasystem is manifested in the use of historically formed jazz styles (New Orleans' jazz, bebop, swing, cool, etc.).

The article considers the embodiment of variety-jazz style on the example of one of the parts of the V. Vlasov's cycle "Variety-jazz compositions", the piece "Basso ostinato". The relevance of the study of this work is connected with its considerable popularity among performers of different countries, the active use of the work by participants in various competitions of accordionists. Using a simple compositional element filled with altered chords, the author creates a clear harmonious and formative grid as a jazz square. Synthesizing the academic form of musical art (Basso ostinato) with variety-jazz style, V. Vlasov created a pattern of his own compositional style.

V. Vlasov's works, in general, have a clear form, mostly there are complex three-part or variational compositions, but his variety-jazz style has its own specifics:

- use of altered chord;
- involvement of noise effects, specific accordion strokes and techniques;
- quasi-improvisations based on the principles of jazz music.

Conclusions. V. Vlasov's works have their influence on the development of variety-jazz music today. He remains one of the first composers to integrate and develop at a high professional level variety-jazz direction in the domestic accordion art. The composer represents new (to accordion-art) jazz performing techniques, novelty of musical ideas and their textural and intonational embodiment. Manifestation of variety-jazz style of V. Vlasov is a set of personal means of expression. Thus, the artist's works are characterized by the use of altered chords, the involvement of noise effects ("percussion"), specific accordion strokes and techniques; introduction of quasi-improvisations based on the principles of jazz music. V. Vlasov's individual and stylistic searches determine the characteristic features of the author's school as a stylistic phenomenon in the development of domestic and European accordion art. Stylistic orientation of V. Vlasov's compositions – New Orleans jazz, swing, bee-bop, cool, progressive –



presents a wide range of genres and styles. ■ **Key words:** *variety-jazz direction, accordion art, Victor Vlasov's creativity, genre and style innovations.*

Постановка проблеми. Починаючи з першої половини ХХ ст. і до теперішнього часу в музичній культурі світу простежується значний вплив джазу. Поява новітніх течій, стилів, жанрів спостерігається внаслідок взаємодії джазу та академічної музики. Так, в музичному мистецтві на початку ХХ ст. виникає специфічний феномен – синтез ознак джазової та естрадної музики. Це призводить до оновлення музичної мови, різноманітних композиторських експериментів, появи нових стильових напрямків і течій. Слід також констатувати провідну роль, яку відіграли у цих процесах такі музичні інструменти, як контрабас, скрипка, саксофон, фортепіано, гітара, акордеон. Ще на самому початку зародження естрадно-джазової музики формуються константні її риси: яскравість виконавської презентації; доступність широкому загалу слухачів.

Значною мірою вищесказане притаманне й естрадно-джазовому баянно-акордеонному мистецтву, яке було широко розповсюджено ще на початку ХХ ст. Становлення європейського баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку пов'язане, здебільшого, з кристалізацією жанрових орієнтирів у творах, які складались композиторами того чи іншого регіону. Так, у Франції на даному етапі формується сучасний баянно-акордеонний стиль мюзет. За відомостями М. Імханицького (2006), першим автором салонних п'єс в стилі мюзет є Ш. Пегурі. Популяризаторами таких творів виступили також відомі виконавці К. Койя, Н. Декорну, Д. Гал'ярді, М. Азола. У Німеччині розвиток популярної музики для баяна та акордеона відбувався паралельно зі становленням академічного баянно-акордеонного мистецтва, що зумовило створення і подальше широке поширення в концертному репертуарі баяністів і акордеоністів розгорнутих естрадних творів. Серед таких творів – віртуозні фантазії, варіації на теми популярних пісенних і танцювальних мелодій, вальсів. Разом з тим, відмітимо також значну популярність естрадних мініатюр, що виконувались як соло, так і в супроводі різноманітних колективів. Популярною стає композиторська та виконавська творчість Р. Вюртнера, В. Глає,



Х. Хофмана, Г. Шютца, А. Фоссена. В Італії перші значні оригінальні твори з'являються після закінчення Другої світової війни. Основними жанровими орієнтирами в них стають тарантела, самба, танго. Серед відомих італійських композиторів – В. Бельтрамі, Д. Маркосіньорі. М. Імханицький зазначає, що «ще у перші десятиліття ХХ століття акордеон почав широко побутувати в США. На самому початку популяризаторами акордеону стали емігранти з Італії» (2004: 304–305).

В Україні етап зародження естрадно-джазової стилістики пов'язаний з наслідуванням американської та європейської традицій естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва та асиміляцією з вітчизняним естрадним виконавським мистецтвом. Одними з перших композиторів естрадно-джазового напрямку, яким належать твори для баяна та акордеона, стають В. Подгорний та В. Власов, чия творчість не є широко вивченою у вітчизняному музикознавстві.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Проблемам естрадно-джазового мистецтва приділено увагу в працях В. Конен (1984), У. Сарджент (1987). Важливе значення в процесі наукового осмислення мали також дисертаційні роботи харківських мистецтвознавців Н. Дрожжиної (2008), О. Воропаєвої (2009). Стосовно баянно-акордеонного естрадно-джазового мистецтва, виділимо дослідження М. Булди (2007), що виокремлює в цій музиці два основні стиліові напрями: *естрадну* («легку», розважальну); «серйозну» *джазову* музику.

О. Немцева (2014) поняття «популярна музика» використовує для визначення специфічного напрямку баянно-акордеонної виконавської практики у світовій музичній культурі. Під популярною музикою автор розуміє сферу виконавської і композиторської музичної творчості, особливості музичної мови якої відсилають до масової, розважальної музики (серед таких специфічних особливостей – імпровізаційність, легкість сприйняття, танцювальність, перкусійний ефект, підвищений рівень гучності в динаміці, полістилістика), і в той же час, відноситься через умови свого побутування до академічного середовища музичної діяльності (на це вказують письмовий професіоналізм, концертність, наявність системи спеціальної освіти, методичної і методологічної бази).

Проте, як ми вважаємо, саме українська композиторська естрадно-джазова музика для баяну і акордеону потребує більшої дослідницької уваги. Пропонована стаття має доповнити уявлення про згадану сферу музичної творчості.

Метою статті є визначення основних рівнів втілення естрадно-джазової стилістики в творах В. Власова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтеграційний процес українського баянно-акордеонного естрадно-джазового мистецтва багато в чому не вписується в загальні тенденції світового виконавського руху. Різновекторність (естрадність, джазовість, естрадно-джазовість) стилістичних проявів у композиторському доробку та високий рівень професійної майстерності виконавців істотно впливає на сучасні тенденції розвитку естрадно-джазової музики в Україні. Примітною ознакою вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва є професійне поєднання виконавської і композиторської діяльності багатьох митців.

Однією з особистостей, яка значною мірою впливає на сучасний процес розвитку вітчизняної естрадно-джазової музики, є *Віктор Власов* – заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, композитор, педагог, виконавець, чиє ім'я відоме далеко за межами України та Європи. Творчі здобутки В. Власова як композитора неможливо переоцінити. Йому належать такі яскраві твори, як «Джазова сюїта» в п'яти частинах, «Боса нова», «На вечірці», «Самба», «Настрій», «Боса нова ля-мінор», «Запрошення до танцю», «Матроський танок», «Концертне танго», «Танго», «Листок з Одеського альбому» для баяна та камерного оркестру – це той неповний перелік творів композитора, що часто і з великим ентузіазмом інтерпретуються різними виконавцями. Його твори можна охарактеризувати як яскраві та блискучі концертні п'єси, на рідкість органічні в звучанні баяна і акордеона. Вони стали невід'ємною частиною концертних програм талановитих виконавців – баяністів та акордеоністів, хрестоматійними в репертуарі студентів вищих і середніх мистецьких навчальних закладів, учнів музичних шкіл. Досить часто композиції В. Власова виконуються на престижних баянно-акорде-



онних конкурсах та фестивалях, у концертних виступах кращих баяністів та акордеоністів світу.

Композитор активно працює в жанрі кіномузики (в його активі більш ніж 25 саундтреків до художніх, документальних та телевізійних фільмів), створює симфонічну, естрадно-джазову, авангардну, електронну музику. В. Власов також є автором двох опер, музичної комедії, а також музичної казки для дітей. До творчого доробку митця входять інструментально-вокальні опуси. Проте, перш за все, основне місце в композиторській творчості В. Власова займають твори для його улюбленого інструмента – баяна.

Пріоритетним для В. Власова є естрадно-джазовий напрям. Ще в студентські роки музикант захоплюється імпровізацією на баяні. Цей процес приваблює його більше, ніж вивчення нового репертуару інших композиторів. Сам автор так висловлюється з цього приводу: «...В юнацькі роки я помітив, що всі мої екзерсиси на баяні буквально відводять мене від запланованої роботи в сферу імпровізацій...» (Семешко, 2003: 18).

Свою майстерність естрадного виконавця В. Власов вдосконалює в різних професійних колективах. Так, від 1955 до 1959 р. він був солістом та учасником Чорноморського ансамблю Одеської обласної філармонії. Від 1959 до 1963 – учасником естрадного інструментального квартету під керівництвом М. Кремінського. Крім того, митець мав велику кількість сольних виступів, виконуючи власні естрадно-джазові аранжування та перекладення. На сьогоднішній день В. Власов є одним з найвідоміших та найавторитетніших майстрів естрадно-джазового напрямку в баянно-акордеонному мистецтві як виконавець та науковець. Наукові праці В. Власова «Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні» (1998) і «Школа джаза» (2008) мають істотне значення для розвитку естрадного, естрадно джазового і джазового баянно-акордеонного мистецтва.

Більшість творів естрадно-джазового спрямування для баяна та акордеона створені автором із розрахунком на високий рівень виконавської майстерності. Наявність високопрофесійних техніко-виразальних і художніх складових в його композиціях зумовлена бездоганним знанням автором можливостей баяна й акордеона. Втілення



джазової стилістики досягається В. Власовим завдяки специфічним засобам: метро-ритмічним атрибутам, інтонаційному наповненню мелодики і гармонії, особливому фразуванню з використанням прийому свінгування, неповторній артикуляції.

По-перше, В. Власов застосовує ритмо-фактурні моделі, типові для певних стильових напрямів і жанрів, що раніше не залучались до баянно-акордеонної практики. Так, ритмоінтонаційну формулу «боса-нови» В. Власов трансформує для викладення на баяні чи акордеоні. Суттю такого викладення є використання специфічно баянних фактурних можливостей для відтворення особливого латиноамериканського ритму, а саме, викладення мелодії в партії правої руки на фоні супроводу у вигляді послідовного чергування басу, готового акорду і акорду в партії правої руки. Така фактурна і ритмічна організація в повній мірі передає ритмоінтонаційні стилістичні ознаки боса-нови. Такий принцип яскраво виявлений в композиціях В. Власова «Боса-нова», «Компаньєрос», «Мені подобається цей ритм», «В. А. С.», присвяченій В. Семенову, а також в аранжуванні джазового стандарту «The Girl From Ipanema».

По-друге, проявом естрадно-джазової стилістики у творах митця є застосування в композиціях імпровізаційних розділів на гармонічній основі тематичного матеріалу – quasi-імпровізацій. Такий принцип є одним з найулюбленіших і найбільш уживаних В. Власовим.

По-третє, до таких проявів відноситься імітація звучання ансамблю у різних «тембрових пластах». Сонористичні ефекти у вигляді різноманітних ударів по частинах інструменту, по підлозі та іншим поверхням імітують звучання ударних інструментів.

По-четверте, В. Власов також часто застосовує свінгову манеру. Насамперед, це стосується творів «Звуки джаза», «Кроки», «Давай посвінгуємо», де для надання музиці свінгового звучання композитор застосовує в акомпанементі прийом «for-beat», співставлення різноманітних міхових прийомів: рикошетів лівою (чи правою) рукою, зустрічних і комбінованих рикошетів.

В творчості В. Власова значною мірою проявляється тяжіння до відтворення конкретних стильових напрямів джазової музики. Так, «Старий мерседес» і «Степ» мають стилістичні ознаки новоорле-



анського джазу; типово свінговими є п'єси «Кроки», «Драйв», «Звуки джазу»; композиція «Бассо остінато» створена в стилі бі-боп; в стилі cool – «Мені подобається цей ритм»; прогресив – «Коли йдуть друзі», «Російська балада».

Отже, виявимо характерні риси композиторського стилю В. Власова, користуючись схемою-моделлю В. Сирова (1994). На рівні *жанрової підсистеми* композитор використовує традиційні жанри естрадної музики; рівень *еволюційної підсистеми* характеризується стильовою різновекторністю композиторської творчості (академічна, авангардна, електронна, естрадно-джазова); *етнічні метасистеми* в творчості митця представлені фольклорною основою творів з ознаками традиційних жанрів певних регіонів («Веснянка», «Колядка» «Тарантела», «Танго», «Боса-нова»); ознакою *історичної метасистеми* є використання прикмет історично сформованих джазових стилів (ново-орлеанський джаз, бі-боп, свінг, cool та ін.).

Найпопулярнішими опусами В. Власова є «Естрадно-джазові композиції» – цикли, твори з яких часто виконуються баяністами різного рівня майстерності на концертній естраді та в конкурсних програмах. В. Власов створив два цикли «Естрадно-джазових композицій». До першого з них увійшли твори: «Бугі-вугі», «Німе кіно», «Доброго дня», «Улюблений мультик», «Давай посвінгуємо», «Степ», «Диско», «Сіамський кіт», «У такому ритмі». Порівняно з першим, другий цикл налічує меншу кількість творів, проте він є значним внеском у розвиток естрадно-джазового баянного музикування. За жанром це вже не сюїта, а скоріше, альбом, до якого входять такі твори: «Коли йдуть друзі», «Степ», «Тростини», «Бассо остінато». Кожна з п'єс має чітку гармонічну та формоутворюючу основу, подібну до джазового квадрату. Щодо стилістики, то В. Власов прагне імітувати тут звучання джаз-бенду. Типовими для цього циклу є численні перегуки між «солістом» та «бендом», імпровізації солістів. Для імітації звучання ударних інструментів композитор використовує найрізноманітніші перкусійні ефекти: удари лівою рукою по клавіатурі, удари правою рукою по решітці, удари розведеними першим та п'ятим пальцями по решітці, клацання пальцем по перемикачу регістра, удар п'ятою правої ноги по підлозі. Також доволі часто можна зустріти нетем-



пероване *glissando*, що є специфічним баянним звукозображальним прийомом.

Твори В. Власова мають чітку форму, здебільшого, це складна тричастинна чи варіаційна.

Серед специфічних проявів естрадної стилістики на рівні гармонії, тембру та композиції в цілому знаходимо такі:

- використання альтерованої акордики;
- залучення шумових ефектів, специфічних баянних штрихів та прийомів, що імітують звучання ударних інструментів;
- *quasi*-імпровізації за принципами джазової музики.

Розглянемо особливості втілення естрадно-джазової стилістики на прикладі однієї з частин циклу «Естрадно-джазові композиції» В. Власова – «*Basso ostinato*». Актуальність розгляду саме цього твору зумовлена значною його популярністю серед виконавців різних країн, частим звучанням на різноманітних конкурсах баяністів-акордеоністів.

Basso ostinato – одна з варіаційних форм, що походить з епохи Бароко, яку побудовано на багатократному повторенні незмінної теми в басу. В. Власов повністю дотримується всіх її канонів – постійність басу є основною ідеєю твору. В основу басової лінії покладено тоніко-домінантове зіставлення з прохідними тонами. Збагативши його альтерованими гармоніями, автор створює чітку гармонічну та формотворюючу сітку – джазовий квадрат.

Розпочинається твір чотиритактовою ритмоінтонаційною формулою остинатного басу, після чого з'являється синкопована акордова послідовність; ці дві побудови складають вступ. Вже в ньому відчувається чітка квадратність музичних речень. Основна тема починається з затакту. Окрім ритмічного оформлення, його спрямованість до першої долі наступного такту підкреслено інтонаційно – появою повного тонічного тризвуку з прохідним п'ятим ступенем в басу. Заповнення музичної фактури на довгих тривалостях теми альтерованими акордами є ще одним прийомом імітації джазової стилістики. Своєрідні перегукування між солістом та оркестром значно збагачують музичну фактуру, а синкопований ритм акордів надає твору неповторного естрадного колориту.



Другий розділ твору розпочинається з quasi-імпровізації. Оригінальна імітація тембру саксофона чи кларнета також має чітку квадратну структуру, а гармонічний розвиток будується на основному композиційному елементі – остинатній лінії басу. Враховуючи широке використання твору в виконавській практиці академічних музикантів, автор створив виписану імпровізацію. Проте, на наш погляд, маючи знання, навички та досвід джазової імпровізації, виконавець може створити власний варіант цього розділу. За послідовністю з кількох quasi-імпровізацій йде третій, останній розділ твору, побудований на матеріалі основної теми. Тематична арка надає творові чіткої тричасинної структури з кульмінаційним середнім розділом.

Слід сказати, що твір вимагає від баяніста досконалої техніки, володіння широкою палітрою інструментальних прийомів, великим арсеналом музично-виражальних засобів. Серед виконавських завдань – точне інтонування теми відповідно до авторського задуму, різноманітність артикуляції, рухливість у виконанні дрібних тривалостей, моторних фрагментів. Використання таких суто баянних ефектів, як нетемпероване глісандо, стуки лівої руки по клавіатурі, удари правої ноги по підлозі, удари правої руки по решітці інструмента утворюють цікаві сонористичні ефекти та вносять елементи театралізації, підкреслюючи «естрадність» як виконавську якість твору.

Отже, синтезувавши форму *basso ostinato*, запозичену з академічної музичної традиції, з виражальними засобами естрадно-джазового мистецтва, В. Власов створив яскравий зразок власного композиторського стилю.

Висновки. Твори В. Власова істотно вплинули на розвиток естрадно-джазової музики сьогодення. Він залишається одним з перших композиторів, що інтегрував та розвинув на високому професійному рівні естрадно-джазовий напрям у вітчизняному баянно-акордеонному мистецтві. Серед знахідок автора – впровадження нових (для баянно-акордеонного мистецтва) джазових виконавських прийомів, новизна музичних задумів, фактурного оформлення творів, їхнього інтонаційного строю.

Естрадно-джазова стилістика творів В. Власова виявляється через комплекс типово джазових засобів виразності. Так, його компо-



зиціям притаманне використання альтерованої акордики, залучення шумових ефектів («перкусійність»), специфічних баянних штрихів та прийомів, спрямованих на імітації звучання джаз-бенду або ознак конкретних джазових стилів; впровадження quasi-імпровізацій за принципами джазової музики. Індивідуально-стильові пошуки В. Власова визначають характерні риси його авторської школи як стильового явища у розвитку вітчизняного та європейського акордеонно-баянного мистецтва. Стильова направленість композицій В. Власова – новоорлеанський джаз, свінг, бі-боп, кул, прогресив, тобто, його творчість презентує широкий загальний жанрів та стилів.

ЛІТЕРАТУРА

- Булда, М. В. (2007). *Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство*. (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Власов, В. П. (2001). *Естрадно-джазовые композиции: для баяна или аккордеона*. Вып. 2. Санкт-Петербург: Композитор, 36.
- Воропаева, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі*. (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Дрожжина, Н. В. (2008). *Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради*. (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Имханицкий, М. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 520.
- Имханицкий, М. И. (2004). *Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 376.
- Конен, В. (1984). *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор, 312.
- Немцева, О. (2014). *Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры ХХ–ХХІ вв.* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Белорусский государственный ун-т культуры и искусств. Минск, 26.
- Сарджент, У. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 296.



- Семешко, А. (2003). *Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов*. Киев: Асо-Opus, 112.
- Сыров, В. (1994). Типологические аспекты композиторского стиля. В кн. *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*, сс. 53–70. Ростов-на-Дону: РГК.

REFERENCES

- Bulda, M. V. (2007). *Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX–pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo [Variety-jazz music in the accordion and bayan art of Ukraine in the second half of the XX – early XXI century: composition and performing]*. (Extended abstract of Candidate's dissertation). Kharkiv State I. P. Kotliarevskiy University of Arts. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
- Drozhzhyna, N. V. (2008). *Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady [Vocal performance in the system of music variety]*. (Extended abstract of Candidate's dissertation). Kharkiv State I. P. Kotliarevskiy University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Imkhanitskiy, M. (2006). *Istoriya bayannogo i akordeonnogo iskusstva [History of Accordion Art]*. Moscow: Russian Gnessin Academy of Music, 520 [in Russian].
- Imkhanitskiy, M. I. (2004). *Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akordeona [Music of foreign composers for bayan and accordion]*. Moscow: Russian Gnessin Academy of Music, 376 [in Russian].
- Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 312 [in Russian].
- Nemtseva, O. (2014). *Populyarnaya muzyka dlya bayana i akordeona v kontekste razvitiya belorusskoy i mirovoy khudozhestvennoy kultury XX–XXI vv. [Popular music for bayan and accordion in XX–XXI centuries in Belarusian and world art culture development context]*. (Extended abstract of Candidate's dissertation). Belarussian State University of Culture and Art. Minsk, 26 [in Russian].
- Sardzhent, U. (1987). *Dzhaz: Genesis. Muzykalnyy yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]*. Moscow: Muzyka, 296 [in Russian].
- Semeshko, A. (2003). *Portrety sovremennykh ukrainskikh kompozitorov (v forme dialogov): Viktor Vlasov [Portraits of modern Ukrainian composers (in the form of dialogs): Victor Vlasov]*. Kiev: Acco-Opus, 112 [in Russian].



- Syrov, V. (1994). Tipologicheskie aspekty kompozitorskogo stilya [Typological aspects of composer style]. In *Stilevye iskaniya v muzyke 70–80-kh godov XX veka – Style searches in the music of the 70-80s of the XX century*, pp. 53–70. Rostov-on-Don: RGK [in Russian].
- Vlasov, V. P. (2001). Estradno-dzhazovye kompozitsii: dlya bayana ili akkordeona [*Variety-jazz compositions: for bayan accordion or accordion*]. Iss. 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 36 [in Russian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Dzhazzinh yak forma vzaemodii akademichnoho ta «tretoho» plastiv u dzhazi [Jazzing as a form of interaction between the academic and the “third” layers in jazz]*. (Extended abstract of Candidate’s dissertation). Kharkiv State I. P. Kotliarevskiy University of Arts. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3.01.2020 р.

УДК 78.03 : 780.647.2.071.1 (092) (477.54)

DOI 10.34064/khnum1-5603

Литвищенко О. В.

ORCID 0000-0002-5028-4000

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

О. І. Назаренко як корифей харківської баянної школи: становлення авторського стилю

АНОТАЦІЯ ■ Литвищенко О. В. О. І. Назаренко як корифей харківської баянної школи: становлення авторського стилю. Статтю присвячено дослідженню творчості яскравого представника харківської баянної школи, заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Івановича Назаренка. На основі аналізу окремих творів і вико-



навського репертуару музиканта виявлено особливості його виконавського та композиторського стилю, аспекти авторського мислення. Корифея харківської баянної школи представлено як педагога, виконавця, диригента, автора численних музичних творів для баяна. Надано характеристику світогляду композитора та етапів становлення його авторського стилю. Розкриваються та узагальнюються основні складові його виконавської майстерності, які зародилися під впливом мистецтва й особистості В. Я. Подгорного. Досліджено педагогічну діяльність О. І. Назаренка, індивідуальні риси його виконавського стилю та особливості інструментальної техніки майстра. ■ **Ключові слова:** *авторський стиль, композиторська творчість, виконавство, педагогічна діяльність, харківська баянна школа.*

АННОТАЦІЯ ■ **Литвищенко А. В. А. И. Назаренко как корифей харьковской баянной школы: становление авторского стиля.** Стаття посвящена дослідженню творчеств яркого представител ь харьковской баянной школы, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Александра Ивановича Назаренко. На основании анализа отдельных произведений и исполнительского репертуара музыканта выявлены черты его индивидуального исполнительского и композиторского стиля, аспекты авторского мышления. Корифей харьковской баянной школы представлен как педагог, исполнитель, дирижёр, автор многочисленных музыкальных произведений для баяна. Дана характеристика мировоззрения композитора и этапов становления его авторского стиля. Раскрываются и обобщаются основные составляющие его исполнительского мастерства, зародившиеся под влиянием искусства и личности В. Я. Подгорного. Исследованы педагогическая деятельность А. И. Назаренко, индивидуальные черты его исполнительского стиля и особенности инструментальной техники мастера. ■ **Ключевые слова:** *авторский стиль, композиторское творчество, исполнительство, педагогическая деятельность, харьковская баянная школа.*

ABSTRACT ■ **Lytvyshchenko O. V. O. I. Nazarenko as a coryphaeus of the Kharkiv accordion school: formation of the authorial style.**

■ **Problem statement.** The pedagogical activity of the Merited Artist of Ukraine, Professor O. I. Nazarenko is more than fifty years old. The maestro's name will become history of the Department of Folk Instruments of Kharkiv



I. P. Kotliarevskiy National University of Arts. It is impossible to disregard O. Nazarenko's creative achievements and multifaceted activity, first, because his enormous contribution to the development of the academic accordion in Kharkiv and his authority reaches far beyond Kharkiv and Ukraine. Well-known modern accordionists and orchestral ensembles perform the composer's works with great respect and persistence. The artist's pedagogical activity, his talent as a teacher and mentor was found itself in students who achieved outstanding success thanks to high-quality professional training.

The object of the research is O. Nazarenko's musical activity. **The aim** is to determine characteristic features of O. Nazarenko's authorial style in the context of Kharkiv Accordion School traditions.

Methodology. This study is based on historical, genre and stylistic as well as interpretive method. The methodological basis is formed by the works of Yu. Diachenko (2012), M. Pliushenko (2017), I. Sniedkov (2016), A. Strilets (2018), which partly appeal to O. Nazarenko's work and the history of Kharkiv Accordion School.

Presenting the main material. One of the brightest representatives of Kharkiv Accordion School is the teacher, performer, composer and conductor O. I. Nazarenko. In the context of Kharkiv Accordion School formation and development, O. Nazarenko was remembered for his networking with famous Kharkiv composers.

From 1967 to 1987 O. Nazarenko performed many authorial programs of such Kharkiv composers as V. Bibik, F. Bogdanov, O. Zhuk, V. Zolotukhin, D. Klebanov, I. Kovach, T. Kravtsov, G. Finarovskiy, S. Faintukh and N. Yukhnovska. Working as a solo accordionist and accompanist, O. Nazarenko gained richer experience and recognition of stage colleagues; he accompanied the People's Artists of the USSR such as Ye. Chervoniuk, M. Manoilo, Yu. Bogatykov and N. Surzhina, People's and Merited Artists of Ukraine as V. Arkanova, A. Rezilova, Yu. Ivanov and others. While setting piano vocal works by Kharkiv composers, O. Nazarenko made editions for accordion and enriched the texture of his own works in every possible way. Materials of arrangements, settings, transcriptions were periodically published in such publishing houses' collections as "Music" (Moscow), "Musical Ukraine" (Kyiv).

We cannot ignore the maestro's creative contacts with V. Podgorny, who influenced his further activity and made a contributive mark on the path of



his professional development. Mastering the technique of influencing the listener through emotional and expressive accordion playing was important for O. Nazarenko. V. Podgorny who possessed a brilliant technique of working with sound, was mentioned by O. Nazarenko as “the artist of sound”. It was communication and creative contact with V. Podgorny that enriched the professional background and stimulation of the composer’s talents in young Olexandr’s soul. O. Nazarenko’s specific performing and composing style was formed under V. Podgorny’s influence also. As one of his brightest students, he collaborated with him, was interested in new creative ideas and imitated the teacher’s manner.

O. Nazarenko’s work is more connected with singing and folklore; Ukrainian, Russian, Gypsy, Georgian and Latin American motives became the basis of his musical compositions. Based on folk and authorial melodies, he created large-scale complex structures with vivid musical images. A typical feature of topics for adaptation, transcription and arrangement was the idea of taking unfamiliar works, which no one had previously addressed to. This attracts performers to search for their own interpretations without imitating already known performer interpretations.

Many works in the maestro’s interpretation are characterized by a waltz manner. During his life, from childhood, all the memories and experiences accumulated and became the basis for many of his works. According to his words, he actively attended music evenings in a village club and school after the war, where he could listen to modern waltz-like music by Soviet composers. The first author’s melody, “Elegy Waltz”, which represents lyrics and romantic images as memories, was a dedication to his brother Volodymyr. The author comments that it was his brother who showed him waltz and taught him to dance it in his childhood.

Many accordion works by O. Nazarenko are characterized by symphonic principles of development, which are also used in fantasia genre. In this genre, a dramatic and deeply psychological work interpreting Russian folk song “Thin Rowan” was written, which absorbed the emotions of the author’s inner experiences (being a dedication to his mother Alexandra Monakova).

Being an excellent accordionist, he is aware of the instrument’s possibilities and implements this knowledge in working on musical works. He pays much attention to image intonation and the specifics of imitation of other instruments. His performance methods were based on the works by S. Richter, E. Hilels, L. Kohan, Ya. Heifetz and many other maestros. These ideas gave him, as



a performer, an extremely subtle feeling of timbre. In the manner of his performance, he made the audience not only listen, but also hear, which is very important for perception of musical work.

O. I. Nazarenko managed to raise a large number of students for many years of pedagogical activity. They represent his name not only in Ukraine but also abroad.

Conclusions. O. Nazarenko's authorial style is original and multifaceted, it consists of composition, performance and pedagogical activities. The authorial style formation was greatly influenced by Kharkiv cultural environment, creative connection with V. Podgorny and performing traditions of Kharkiv Accordion School in general.

O. Nazarenko's original compositional style is manifested in the genres of transcription, fantasia and arrangement of folk songs for accordion. O. Nazarenko's works include a number of ones written and dedicated to people who left a great dramatic imprint in his life. Works dedicated to his mother, father, wife and brother are a musical word where dramatic images emphasize the expression and specificity of addressing close people. Due to the bright timbres, rich texture and registers, the composer's musical compositions become symphonic, going far beyond the basic thematic material. Based on folk and authorial melodies, he created large-scale complex structures with vivid musical images.

O. Nazarenko's works require a performer's high level of technical training, an intellectual approach to understanding all the musical text details, fastidious work on the sound. These components of performing skills are inherent in the maestro as a representative of Kharkiv Accordion School. ■ **Key words:** *authorial style, composition creativity, performing, pedagogical activity, Kharkiv Accordion School.*

Постановка проблеми. Педагогічна діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Івановича Назаренка триває більше 50 років. Ім'я майстра назавжди увійде до історії кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Обійти творчі досягнення та багатогранну діяльність О. Назаренка неможливо, насамперед тому, що його внесок у розвиток академічного баянного мистецтва у Харкові є величезним, і митець має авторитет далеко за межами Харкова та



України. Відомі сучасні баяністи та оркестрові колективи виконують п'єси композитора з великою повагою та завзяттям. Педагогічна діяльність митця, його талант як викладача і наставника реалізувалися в учнях, які завдяки високоякісній професійній підготовці досягли видатних успіхів.

Об'єкт дослідження – музична діяльність О. Назаренка. **Мета** – визначення характерних рис його авторського стилю в контексті традицій харківської баянної школи. В основі **методології дослідження** – історичний, жанрово-стильовий та інтерпретаційний підходи; праці, присвячені історії становлення харківської школи баянного мистецтва, складають його методологічну базу.

Аналіз новітніх публікацій за темою дослідження. У музикознавстві питання творчої діяльності О. Назаренка ще не отримало достатнього наукового підґрунтя. В нещодавно виданих роботах харківських науковців – Ю. Дяченка (2012), М. Плющенко (2017), І. Снедкова (2016), А. Стрільця (2018) – знаходимо лише епізодичні звернення до його творчості.

Виклад основного матеріалу. Олександр Іванович Назаренко – педагог, виконавець, композитор та диригент – є одним із яскравих представників харківської баянної школи. Першим, хто вплинув на розвиток його музичних здібностей, був брат матері Василь Миколайович Монаков (1922–1977). Попри тяжке поранення (уламок снаряду у легенях), він взяв на себе виховну місію та з повною відповідальністю, покладаючись на свою обізнаність у музиці, підійшов до занять з маленьким Олександром, виявивши справжні професійні музичні якості. Володіючи гарними вокальними навичками та маючи багатогранний талант, він грав на багатьох музичних інструментах, особливо вправно – на баяні. Багато мелодій він підбирав на слух і виконував їх дуже виразно та наспівно. О. Назаренко в бесіді зі своїми студентами говорив: «Схиляюся перед мужністю та відвагою цього доброго, талановитого та чуйного чоловіка!». Взагалі в сім'ї О. Назаренка всі були дуже талановитими та обдарованими, особливо по матусиній лінії.

В контексті становлення харківської баянної школи О. Назаренко запам'ятався спільною роботою із відомими композиторами міс-

та. В період між 1967 та 1987 роками він був виконавцем багатьох авторських програм визначних композиторів Харкова – В. Бібіка, Ф. Богданова, О. Жука, В. Золотухіна, Д. Клебанова, І. Ковача, Т. Кравцова, Г. Фінарівського, С. Файнтуха та Н. Юхновської. З 1959 по 1964 р. О. Назаренко працює солістом-баяністом у складі симфонічного оркестру Харківського театру опери та балету – в період постановки там балетів «Таврія» В. Нахабіна, «Пісня про щастя» Ю. Щуровського, опери «Павел Корчагин» Н. Юхновської. У 1974–1989 рр. під час гастролей містами України під керівництвом Укрконцерту музиканта було призначено на посаду художнього керівника концертної бригади. Працюючи як соліст-баяніст та концертмейстер, О. Назаренко здобув багатий досвід та визнання колег по сцені. Він акомпанував народним артистам СРСР Є. Червонюку, М. Манойлу, Ю. Богатикову та Н. Суржиній, народним та заслуженим артистам України – В. Аркановій, А. Резиловій, Я. Іванову та іншим.

Перекладаючи фортепіанні клавiри вокальних творів харківських композиторів для баяна, як зазначає М. Плющенко (2017), О. Назаренко всіляко збагачував фактуру творів. Ця робота дала йому змогу накопичувати баянний репертуар. Матеріали аранжувань, перекладень, обробок, транскрипцій періодично друкувались у збірках видавництв «Музика» (Москва), «Музична Україна» (Київ).

Не можна залишити поза увагою творчий вплив на становлення і подальшу музичну діяльність О. Назаренка видатного харківського музиканта-баяніста В. Подгорного, який залишив яскравий слід в його житті. Важливим для О. Назаренка було оволодіння майстерністю захоплювати слухача емоційною виразністю гри на баяні, в чому йому в значній мірі допоміг його вчитель. О. Назаренко вважав свого наставника «художником звуку», оскільки В. Подгорний блискуче володів технікою звуковидобування. Саме спілкування та творчий контакт з В. Подгорним збагатили професійну базу молодого музиканта та стимулювали розвиток його композиторських здібностей. Зазначимо, що 1962 р. на державному іспиті Вчитель виступав як партнер свого учня в ансамблі. До програми іспиту входили такі п'єси, як дві частини з «Сюїти для струнних» Г. Галиніна та «Вічний рух» О. Новачека.



Авторський стиль О. Назаренка як виконавця та композитора сформувався також під впливом В. Подгорного. Як один з кращих його учнів, О. Назаренко співпрацював із ним, цікавився новими творчими ідеями та наслідував манеру, притаманну вчителю. В. Подгорний вважав, що знаходиться в межах класичної системи композиції, яку було засвоєно ним під впливом П. Чайковського та С. Рахманінова. Тому можна вважати, що авторський стиль О. Назаренка ґрунтується на художніх принципах, на які спирався і сам В. Подгорний. Проте, О. Назаренко не стоїть на місці та крокує далі, використовуючи у своїх творах сучасні прийоми гри на баяні, не ігнорує й сучасні композиторські ідеї. Створивши редакцію Фортепіанної сонати В. Бібіка (1982 р.), О. Назаренко отримав досвід вивчення процесів тематичного розвитку в сучасних композиторських техніках¹. Ю. Дяченко (2012) підкреслює, що в своїй роботі з учнями Олександр Іванович є послідовником педагогічних і виконавських поглядів В. Подгорного, та зазначає: «Насамперед, це точність інтонування музичного матеріалу, велика різноманітність артикуляційних сполучень та видів звукоутворення, гнучкість та динамізм виконання музичної фрази при загальній цілісності твору, оркестральність музичного мислення та імітація звучання інструментів і груп симфонічного оркестру» (Дяченко, 2012: 377). Але при цьому у педагогічній роботі О. Назаренко не дотримувався так званого «шаблону», а ставив мистецьку індивідуальність учня на перше місце.

Творчість О. Назаренка в значній мірі пов'язана із пісенністю та фольклором; українські, російські, циганські, грузинські та латиноамериканські мотиви стали основою його музичних композицій. Якщо проводити паралелі, то побачимо, що багато з композиторів, які створювали музику для народних інструментів, звертаються до народної пісні: І. Паницький, П. Куліков, М. Будашкін, Г. Шендерьов, В. Подгорний та інші.

Опубліковані матеріали першої та другої збірок О. Назаренка були дуже відомими у свій час та не втратили своєї актуальності

¹ Саме цей твір О. Назаренко виконував на творчому зібранні Спільки композиторів, де були присутні майстри харківської школи В. Борисов, П. Гайдамака, Д. Клебанов, В. Бібік та інші.

і сьогодні. Вони включають у себе транскрипції визначних творів – Скерцо «Щедрик» зі Струнного квартету № 4 (пам'яті М. Леонтовича) Д. Клебанова, «Вічного руху» О. Новачека, «Іспанського танцю» М. де Фаллі, «Випадкового вальсу» М. Фрадкіна, вальсу «Пушинка» Б. Тихонова, «Тремтячого листя» П. Норбака, «Джерела» В. Хари, концертної самби «Тісо-тісо» З. де Абреу, концертної самби «Амораво» Є. Асеведо та інших. На основі фольклорних та авторських тем композитор створював масштабні складні структури з яскравими музичними образами. Зазначимо, що велика частина баянних творів О. Назаренка має риси жанру фантазії, і в них композитор використовує симфонічні принципи розвитку. Таким є, наприклад, драматичний та глибоко психологічний твір на тему російської народної пісні «Тонкая рябина», який втілює багатий спектр внутрішніх переживань автора (присвячений матері митця – Олександрі Миколаївні Монаковій). Мати О. Назаренка, попри невисокий рівень освіти, була ерудованою, музичною та дуже душевною людиною. Виконуючи домашню роботу, вона часто співала пісні та романси (Назаренко, 2014); завдяки такому виявленню почуттів в музиці майбутній митець став емоційною, психологічно рухомою та вдумливою людиною.

Особливістю відбору О. Назаренком тем для обробок, транскрипцій та аранжувань є тяжіння до роботи з незнайомими творами, до яких раніше ніхто не звертався. Це заохочує виконавців до пошуку власних трактувань, не наслідуючи вже відомі виконавські інтерпретації.

Багато з транскрипцій майстра тяжіють до вальсовості. За його словами, після війни він активно відвідував музичні вечори (у сільському клубі та школі), де звучала сучасна музика радянських композиторів у популярному тоді жанрі вальсу. Традицією в сім'ї О. Назаренка було збиратися вдома у Василя Миколайовича Монакова та на патефоні слухати платівки з музикою та піснями у виконанні відомих артистів – Л. Русланової, Р. Бейбутова, тріо сестер Федорових, баяніста І. Паницького та знаменитого на той час народного тріо баяністів О. Кузнецова, Я. Попкова, О. Данилова.

Батько музиканта, Іван Гнатович Назаренко (1914–1945), у 1942–1945 рр. пройшов бойовий шлях від Сталінграду до Відня, був поранений та контужений, і вже після завершення Другої Світової вій-



ни загинув в Угорщині. Незадовго до смерті він передав із Угорщини своєму шестирічному синові маленький трофейний акордеон та записку, в якій писав, що його син повинен займатися музикою. В майбутньому, коли О. Назаренко став зрілим музикантом, він присвятив своєму батькові-фронтовику транскрипцію твору «Випадковий вальс» на тему пісні М. Фрадкіна (Плужніков, 2016).

Протягом життя усі спогади та переживання, від самого дитинства, накопичувалися та стали основою для написання багатьох творів. Першою авторською композицією став «Елегійний вальс» – присвята братові Володимирі, де представлені лірика й романтичні образи як спогади². У коментарі до твору автор пише, що саме брат у дитинстві навчив його танцювати вальс.

Дорогою для О. Назаренка людиною стала його подруга, кохана дружина та творчий соратник – Людмила Пилипівна Назаренко. Олександр та Людмила навчалися на одному курсі музичного училища, а у подальшому створили сім'ю та творчий союз. Разом долали життєві труднощі, ростили дітей та вдосконалювалися у пізнанні та виконанні музики. Він присвятив їй твір «Ноктюрн», де ще раз звернувся до жанру вальсу (Давидов, 2005).

У 2018 р. вийшла третя збірка обробок, аранжувань та перекладень О. Назаренка під назвою «Альбом популярної музики». Ці твори в більшій мірі розраховані на виконання у старших класах музичних шкіл та на молодших курсах музичних училищ. Концепція збірки полягає у популяризації класичних творів і розвитку баянної літератури загалом. Професор А. Гайденко зауважив у розмові з автором статті, що О. Назаренко пише свої складні твори як зрілий композитор, який дуже добре знає класичний фортепіанний та скрипковий репертуар, що дає йому змогу наблизитися до наслідування творчого доробку цих інструментів.

Олександр Іванович за часів своєї творчої діяльності був керівником і диригентом великої кількості оркестрів баяністів, зокрема,

² Твір було перекладено для гітари В. Харісовим. Є авторська версія для жіночого хору (поетичний текст Т. Протопопової) та версія для готового та готово-виборного баяну.



й студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського (Стрілець, 2018). Як диригент-композитор, О. Назаренко зробив вагомий внесок у збагачення оркестрового репертуару. За багаторічну роботу, а це більше 27 років, йому вдалося аранжувати та інструментувати понад 100 творів, серед них – класична, народна, естрадно-джазова та оригінальна музика для баяну. До цього процесу він залучав і студентів, які проходили курс інструментування та планували свій виступ з оркестром на державному іспиті з диригування. Роботу з оркестром можна назвати «творчою майстернею», тому що усі написані твори детально перевірялися та редагувалися під час репетицій. За допомогою В. Чепеленка вдалось зняти на слух та детально записати «Ноктюрн» А. Індри, «Блакитний прелюд» в обробці В. Людвіковського, які стали прикрасою репертуару оркестру баяністів та акордеоністів.

Як відмінний виконавець-баяніст, О. Назаренко досконало знає можливості інструменту та використовує ці знання в роботі над творами; багато уваги приділяє інтонаційно-образній сфері, специфіці інтонування та наслідування виражальних можливостей інших інструментів. Виконуючи перекладення твору, який написано для іншого інструменту, О. Назаренко вважає за важливе почути і передати звучання оригіналу. Виконавськими орієнтирами для нього є творчість С. Ріхтера, Е. Гілельса, Л. Когана, Я. Хейфеца та багатьох інших майстрів. Накоплене багатство звукових уявлень надало музикантові надзвичайно витонченої чутливості до тембру. Виконавське мистецтво О. Назаренка відрізняється високим рівнем майстерності, його динамічна та штрихова палітра дуже різноманітна, а володіння звуком можна назвати бездоганим. Динамічні відтінки коливаються від найніжнішого *piano* до грізного *forte*. Завдяки досконалій манері виконання публіка не тільки слухає, але й чує твір, що є дуже важливим для розуміння музики. Майстер доносить до душі слухача суть задуму композитора, використовуючи всі виразні засоби баяна, в тому числі і звукообразні властивості інструмента. За багаторічну роботу солістом-баяністом О. Назаренко зіграв понад 5000 концертів на сценах Харкова, України та за її межами. Ним зроблено велику кількість фондових записів на Українському радіо та телебаченні.



О. Назаренко дбайливо підходить до інтерпретації творів та процесу їх виконання, вчить цьому і своїх учнів. За багаторічну педагогічну діяльність О. Назаренку вдалося виховати велику кількість учнів, які представляють його ім'я не тільки в Україні, а і за її межами. Ними є народний артист України В. Губанов, доктор мистецтвознавства, професор ХДАК Ю. Лошков, заслужений діяч мистецтв України, диригент симфонічного оркестру Чернігівської філармонії М. Сукач, диригент, кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. І. П. Котляревського В. Плужніков, доцент СДПУ ім. А. С. Макаренка П. Зуєв, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів, диригент студентського оркестру народних інструментів та студентського симфонічного оркестру ХНУМ ім. І. П. Котляревського Ю. Дяченко, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК Т. Пасічинська, лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів В. Кіріченко, Б. Нестеренко, О. Липовий, А. Безрук, О. Литвищенко (Давидов, 2005).

Висновки. Творча індивідуальність О. Назаренка є оригінальною та багатогранною: її складають композиторська, виконавська та педагогічна іпостасі. На становлення авторського композиторського та виконавського стилю О. Назаренка великий вплив мали культурне середовище Харкова, творче контактування із В. Подгорним та виконавські традиції харківської баянної школи в цілому.

Оригінальний композиторський стиль О. Назаренка проявляється у жанрах транскрипції, фантазії та обробки народних пісень для баяна. О. Назаренко є також автором ряду творів-присвят тим людям, які залишили глибокий слід в його житті. У цих композиціях, адресованих матері, батькові, дружині та братові, драматичні образи підкреслюють експресію музичного слова, спрямованого до близьких йому людей.

Використовуючи яскраві тембри, насичену фактуру та різні регістри, композитор досягає в своїх творах симфонічного розмаху, значно ускладнюючи і трансформуючи вихідний тематичний матеріал. На основі фольклорних та авторських тем він створює масштабні складні структури з яскравими музичними образами, що характеризує О. Назаренка як представника саме харківської школи баянного мистецтва.



Перспектива подальшої розробки теми пов'язана, зокрема, із подальшим вивченням виконавських інтерпретацій, створюваних О. Назаренком – композицій В. Подгорного та власних творів майстра для оркестру баяністів-акордеоністів.

ЛІТЕРАТУРА

- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах*: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 419.
- Дяченко, Ю. (2012). Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 368–380.
- Назаренко, О. (2014). *П'єси, обробки, транскрипції* [Ноты]: для баяна (акордеона). Харків: Мадрид, 103.
- Плужніков, В. (2016). *К. Л. Дорошенко – диригент, педагог, просвітник*: монографія. Харків: Колегіум, 338.
- Плющенко, М. (2017). Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 138–150.
- Снедков, І. (2016). *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена*: навч. посібник. Харків: ФОП Шейніна О. В., 98.
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

REFERENCES

- Davydov, M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh* [The history of performing on Ukrainian folk instruments]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 419 [in Ukrainian].
- Diachenko, Yu. (2012). Estradno-dzhazova stylistyka v tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv-baianistiv [Variety-jazz stylistics in the work by Kharkiv accordion composers]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 36, 368–380 [in Ukrainian].



- Nazarenko, O. (2014). *Pesy, obrobky, transkryptsii dlia baiana (akordeona) [Pieces, arrangements, transcriptions for bayan (accordion)]* [Score]. Kharkiv: Madryd, 103 [in Ukrainian].
- Plushchenko, M. (2017). Vektory tvorchosti Oleksandra Nazarenka: vid vykonavstva do kompozytorskoï diialnosti [The creative vectors of Olexander Nazarenko: from artistic performing to composer's interpretation]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 47, 138–150 [in Ukrainian].
- Pluzhnikov, V. (2016). *K. L. Doroshenko – dyryhent, pedahoh, prosvitnyk [K. L. Doroshenko – a conductor, pedagogue, enlightener]*. Kharkiv: Kolehium, 338 [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. (2016). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: heneza stanovlennia ta krashchi imena [Kharkov school of bayan-accordion art: genesis of formation and the best names]*. Kharkiv: FOP Sheinina O. V, 98 [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2018). Kharkivska rehionalna shkola hry na baiani (akordeoni): istoriia, vykonavski priorytety, personalii [Kharkiv regional school of bayan (accordion) playing: history, personalities and priorities of performing]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2020 р.



УДК 780.614.1 : 781.62] : 78.071.1 (477)

DOI 10.34064/khnum1-5604

Сліпченко К. Д.

ORCID 0000-0001-5226-5930

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника

АНОТАЦІЯ ■ **Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника.** ■ Вперше досліджуються сонорні можливості домри на матеріалі домрових творів О. Олійника. Систематизуються колористичні прийоми в п'єсах «Мерехтливий звук» (1996) та «Передзвони» (1984) в залежності від способу (трелі, *glissando*, удари) та місця звуковидобування (за підставкою, по корпусу, не на інструменті), а також розглядається їх виражальний потенціал. Відповідно до обраного кола засобів визначається приналежність п'єс О. Олійника до певного типу сонорика. Так, у «Мерехтливому звуці» ідея мерехтіння реалізується О. Олійником саме за допомогою оригінальних прийомів звуковидобування, що дозволяє розглядати дану п'єсу в контексті сонористики. На відміну від «Мерехтливого звуку», у «Передзвонах» звукообраз «дзвоніння» втілюється, в першу чергу, за допомогою ритмічного комплексу, а нестандартні прийоми звуковидобування лише колористично відтінюють і доповнюють палітру звукоображальних засобів. ■ **Ключові слова:** *домрове мистецтво, колористика, сонорика, сонористика, композиторська творчість О. Олійника, п'єси для домри соло, специфічні прийоми звуковидобування.*

АННОТАЦИЯ ■ **Слипченко К. Д. Сонорные возможности домры в пьесах А. Олейника.** ■ Впервые исследуются сонорные возможности домры на материале сочинений А. Олейника. Систематизируются колористические приёмы в пьесах «Мерцающий звук» (1996) и «Перезвоны» (1984) в зависимости от способа (трели, *glissando*, удары) и места звукоизвлечения (за подставкой, по корпусу, не на инструменте), а также рассматривается их выразительный потенциал. В соответствии с выбранным кругом средств



определяется принадлежность пьес А. Олейника к определённого типу сонорики. Так, в «Мерцающем звуке» идея мерцания реализуется А. Олейником именно с помощью оригинальных приёмов звукоизвлечения, что позволяет рассматривать данную пьесу в контексте сонористики. В отличие от «Мерцающего звука», в «Перезвонах» звукообраз «колоколов» воплощается, в первую очередь, с помощью ритмического комплекса, а нестандартные приёмы звукоизвлечения только колористически оттеняют и дополняют палитру звукоизобразительных средств. ■ **Ключевые слова:** домровое искусство, колористика, сонорика, сонористика, композиторское творчество А. Олейника, пьесы для домры соло, специфические приёмы звукоизвлечения.

ABSTRACT ■ Slipchenko K. D. Domra's sonorous possibilities in the pieces by O. Oliinyk.

■ **Background.** Domra expressive means today are meager than many other instruments. This is due to the fact that domra is a relatively young instrument in the academic environment, which is why it is limited by the variety of performing techniques. However, modern domra composers and performers are constantly looking for new ways to expand the capabilities of the instrument. In domra music, sonorics is presented in the works of O. Oliinyk, L. Matviichuk, V. Matriashin, M. T. Lysenko. Special attention should be paid to the pieces for domra solo by O. Oliinyk, which trace the features of sonority, in particular “Shimmering sound” (1996) and “Chimes” (1984) for domra solo. Despite the fact that O. Oliinyk is a bright domra player, well-versed in the capabilities of the instrument, and actively fills the coffers of domra repertoire with own pieces and arrangements, researchers of domra modern art almost do not pay attention to him in their writings. The only exception is article of I. Formaniuk (2017), which researches the features of the domra sound image in “Chimes” by O. Oliinyk, while the author does not bring to light the effect of sonorics on the specifics of interpretation of the instrument.

Objectives. Determine the means of implementing the sonoristic capabilities of the instrument in the pieces of O. Oliinyk for domra solo “Shimmering sound” and “Chimes”.

Methods. The research methodology is based on the unity of genre-style, organological and historiographical analysis, which helps to identify the means of realizing the sonorous potential of domra.



Results. Coloristic techniques in the pieces “Shimmering sound” (1996) and “Chimes” (1984) are systematized depending on the method (trills, glissando, beats) and the place of sound extraction (behind the stand, on the bow, not on the instrument), and also considered their expressive potential. In addition to the various techniques of playing in the “Shimmering sound” by O. Oliinyk, attractive is the actual compositional side and internal image contrast, which demonstrates various sound ways of implementing the program idea of “shimmering”. The composer freely uses a twelve-tonality with a noticeable attraction *in G*. The composition of the work is a complex three-part form.

In the first part, the gradation of the figurative state ranges from light sound shimmering to expressive disconcertingly sonorous sounds in a dense texture. The effect of “shimmer” is created through the use of half-tone trills. The second part contrasts with the first transparent texture, large rhythmic and sustained pedals, which are aimed at embodying a meditative-contemplative image. The reprise (third part) consists of three phases. The first phase begins with the key intonation of the first part, and the “flashing” light effect reappears.

In accordance with the chosen range of means, the ownership of the pieces of O. Oliinyk to a specific sonorics type is defined. Thus, in “Shimmering sound” the idea of shimmering is realized by O. Oliinyk with the help of special techniques of sound extraction, beyond temperation (non-tremolo glissando by pulling and lowering the strings, glissando with pulling the strings with the finger of the left hand), sound effects (“slap”, beat the strings behind the stand, with the mediator on the bow, with the mediator on the stand and beat with foot or heel on the floor) that allows us to consider the play in the context of sonoristic.

In contrast to the “Shimmering sound”, in the “Chimes” the sound image of “ringing” is embodied, primarily, by rhythmic complex and non-standard sound production methods only give coloristic shading and complement sound representing palette. Specific author’s techniques that have enriched the genre palette of sound extraction tools are revealed. The main motif of the bells is the quarto-quint moves in the melody and the “ringning” rhythm formules against which the harmonious plan of the O. Oliinyk’s piece looks quite traditional and as simple as possible. Here dominate the tonic-dominant constructions. The main tonality of the work is *D Major* with a constant gravitation to the fifth degree. The stability of the harmonic plan is also facilitated by the form of strict variations, in which the piece is written.



Domra in the works by O. Oliinyk is presented as an instrument that is capable not only of displaying physical phenomena (sound and light), but also of imitating other instruments, in particular guitars and bells, and borrowing techniques from their armory (“slap”, beats on the instrument bow, imitation of bells with flageolets). After analyzing the “Chimes” for domra solo by O. Oliinyk, it should be noted that he manages not only to adapt the idea of ringing for a plucked instrument, but also to show the diversity of domra’s expressive potential. Non-standard methods of sound extraction are aimed at reflecting different types of bells.

Conclusions. In comparison with the “Shimmering sound”, “Chimes” are inferior in the variety of ways of playing the domra, but the work is interesting in the idea of representing “ringing” in the domra version, which brings the work closer to coloristics. Thus, in the works of O. Oliinyk, domra is presented as an instrument that is able to imitate other instruments, sound images of objects, natural phenomena and physical phenomena (sound and light). All these ideas are realized and revealed through a range of sonoristic means, which encourages composers to expand the performing armory of domra at the turn of the XX–XXI centuries and constantly enrich its visual palette, the diversity of which confirms the growing potential of domra in the field of modern academic performance. ■ **Key words:** *domra art, coloristics, sonorics, sonorism, the composer’s creativity by O. Oliinyk, pieces for domra solo, specific techniques of the sound extraction.*

Постановка проблеми. Арсенал домрових виражальних засобів на сьогоднішній день поступається такому в порівнянні з багатьма іншими інструментами. Це зумовлено тим, що домра є відносно молодим інструментом в академічному середовищі, у зв’язку з чим різноманіття її виконавських прийомів є досить обмеженим¹. Втім, сучасні композитори-домристи та виконавці постійно шукають нові шляхи розширення можливостей інструменту. Так, колористичні засоби, які розроблялися ще в музиці XIX ст., у XX розвиваються в техніці сонорики². До її визначення вдавалися багато музикознавців, зокрема,

¹ На відміну від великої кількості різноманітних прийомів гри на балалайці та цимбалах. Так, на останніх пальцячки використовують не тільки для видобування звуку, але й для створення шумових ефектів.

² О. Маклігін (2005: 389) визначає соноріку (от лат. *sonorous* – «звучний») як

Ц. Когоутек, Т. Кюрегян, О. Маклігін та Ю. Холопов. Проте, для поставленого завдання для нас є найбільше актуальним з практичної точки зору визначення сонорики за О. Маклігіним. Це зумовлено наявністю в аналізованих творах не тільки самої сонорики, але й її різновидів – колористики та сонористики³.

Узагальнюючи процес створення барвистих звучностей за допомогою інструментальних новацій, Є. Готсдінер (2014: 176) у своїй дисертації виділила дві групи явищ. До першої групи належить використання «старих» інструментів для отримання нового звуку, яке можливо двома способами: шляхом їх різних сполучень (без модифікації) та із залученням нетрадиційного звуковидобування, препарування та мікрофонного посилення. Друга група явищ, що призвела до сонорики, – створення нового звуку новими засобами (до них відносяться електронні інструменти, а також різні немюзичні пристосування).

Серед представників сонорики в західноєвропейській музиці – такі композитори, як О. Мессіан, Д. Лігеті, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, В. Лютославський, К. Пендерецький, Е. Денісов, С. Губайдуліна та інші. У домровій музиці сонорика представлена в творах О. Олійника, Л. Матвійчук, В. Матряшина, М. Т. Лисенка.

Особливої уваги заслуговують п'єси для домри соло О. Олійника, в яких простежуються риси сонорності, зокрема, «Мерехтливий звук» та «Передзвони» для домри соло. Попри те, що О. Олійник – яскравий домрист, який добре знається на можливостях інструмента і активно поповнює скарбницю домрового репертуару власними п'єсами та обробками, дослідники сучасного домрового мистецтва майже не при-

«музику звучностей, у якій при яскравому відчутті фарби вирізняється лише менша частина утворюючих її тонів».

³ У своїй дисертації Є. Готсдінер (2014: 56–57) зазначає, що «<...> однією з найбільш фундаментальних робіт про соноріку є кандидатська дисертація О. Маклігіна (“Сонорика в музиці радянських композиторів”) <...>, крім того, приділяє увагу розмежуванню таких термінів, як колористика, сонорика та сонористика. О. Маклігін розрізняє: 1) колористику – музику тоново-фарбових звучностей, у якій помітні всі тони; 2) соноріку – музику звучностей, у якій при яскравому відчутті фарби різняться лише менша частина утворюючих її тонів; 3) власне сонористику (відповідно до Юзефа Хомінського) – музику тембровзвучностей, без певної висоти <...>».



діляють йому уваги в своїх працях. Єдиним виключенням є стаття І. Форманюк (2017), де розглядаються особливості звукообразу домри в «Передзвонах» О. Олійника, однак автор не торкається питання впливу сонорики на специфіку трактовки інструмента.

Між тим, з огляду на типологію, визначену Є. Готсдінер, у «Мерехтливому звуці» та «Передзвонах» для домри соло О. Олійника віднаходимо цілий спектр сонорних прийомів, зокрема, нетрадиційні засоби звуковидобування, створення нового звуку новими засобами, більшість з яких в домровій літературі до О. Олійника не зустрічається. До нетрадиційних прийомів відноситься півтонова трель пальцями лівої руки, тремольоване *glissando* з другої долі, нетремольоване *glissando* з опусканням та підтягуванням струни, «слеп», нетремольоване *glissando*, два різновиди тембрового *glissando* – від грифу до підставки й навпаки, опускання та підтягування звука за допомогою пальців лівої руки.

Якщо розглядати засоби звуковидобування, що призвели до створення нового звуку, то слід виділити «ударний» блок прийомів – удар ногою (каблуком) по підлозі, медіатором по панциру та по підставці. З цієї точки зору твори О. Олійника виступають цікавим матеріалом для дослідження, що зумовлює **актуальність заявленої теми статті**.

Мета статті – визначити засоби реалізації сонорних можливостей інструменту в п'єсах О. Олійника для домри соло «Мерехтливий звук» та «Передзвони», які складають **матеріал дослідження**.

Методологія дослідження базується на єдності жанрово-стильового, органологічного та історіографічного аналізу, що допомагає виявити засоби реалізації сонорного потенціалу домри.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи концепцію «Мерехтливого звуку» для домри соло, слід зазначити, що до образу світла (а епітет «мерехтливе» зазвичай вживається саме у стійкому сполученні зі словом «світло») активно звертались імпресіоністи, а також композитори ХХ ст. Найвідомішим твором зі спадщини імпресіоністів по праву можна вважати «Місячне сяйво» К. Дебюссі. Новатором в області «світлозвуку» є й О. Скрибін з його симфонічною поемою «Прометей» («Поема вогню», 1910). Прагнучі до максимальної виразності, він ввів до складу симфонічного оркестру хор без слів та

«партію світла». Зазначене відсилає нас до нейрологічного феномену, що отримав назву «синестезія». Так, «Советский энциклопедический словарь» (1985: 1205) визначає синестезію як «явище сприйняття, коли при подразненні даного органу чуття разом із специфічними для нього відчуттями виникають й відчуття, відповідні іншому органу чуття». У музиці цей феномен отримав назву музично-кольорової синестезії (або «кольорового слуху») – стану сприйняття, коли музичні звуки викликають у людини кольорові асоціації.

У застосуванні до категорії світлових явищ знаходимо такі два тлумачення, що відносяться до ключового образу твору: значення слова «*мерехтливе*» (про світло) розкривається за допомогою синонімів – нерівне, тремтливе, таке, що слабо поблискує; «*мерехтіння*» ж означає процес швидкого та в'юнкого руху в чийомусь полі зору (Словник української мови, 1973: 676). За аналогією, у свою чергу, можна вважати, що «мерехтіння» як звуковий образ (у тому числі й на домрі) досягається за допомогою різновидів трелей, *glissando*, тремолю та їх контрастного чергування.

Саме такі сонористичні прийоми відіграють провідну виражальну роль в «**Мерехтливому звуці**» (1996) для домри соло О. Олійника. Вони втілюються через засоби звуковидобування, кожен з яких призводить до певного виражального ефекту. Підводячи підсумок авторським тлумаченням колористичних засобів, виділимо блоки прийомів за шістьма типами ударів та *glissando* й двома типами трелей (Табл. 1).

Спіраючись на свій виконавський досвід, О. Олійник у пошуках тембрового різноманіття приходять до використання прийомів з арсеналу інших інструментів (гітари, скрипки). Тим самим композитор долучається до однієї з важливих тенденцій в застосуванні нових засобів тембрової виразності в музиці ХХ ст., яка пов'язана з виходом за межі темперації та загальним розширенням технічного спектру інструментів через споріднені або далекі темброві асоціації.

Так, наприклад, тремольоване *glissando*, як правило, виконується з другої долі такту і підкреслює досягнену мелодичну вершину як інтонаційно, так і динамічно. Нетремольоване *glissando*, навпаки, пов'язане із затиханням звуку. Воно виконується опусканням струни



за допомогою колка із подальшим підтягуванням її пальцем лівої руки до встановленого тону, виводячи домровий стрій за межі традиційної темперації в сферу мікрохроматики. Попри те, що домра – інструмент, природа якого не пристосована до відтворення мікрохроматики (на відміну від скрипки або людського голосу), О. Олійник не боїться виходити за межі темперації, в чому виявляється його багатий виконавський досвід.

Таблиця 1.

Прийоми	Типи	Використання у п'єсі
<i>Glissando</i>	1) тремольоване з другої долі	тт. 26–27
	2) нетремольоване	тт. 30–31
	3) темброве	тт. 44, 47
	4) темброве від підставки до грифу	тт. 46, 49
	5) нетремольоване, що виконується опусканням та підтягуванням струни за допомогою колка	тт. 50–51
	6) підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звука відносно напрямку стрілок	тт. 45, 48
Трелі	1) півтонова трель пальцями лівої руки	тт. 1–3, 5–8, 13–14, 16–18, 72–76
	2) півтонова трель пальцями лівої руки, що відноситься лише до нижнього звуку	тт. 21–22, 24, 79–80, 82
Типи ударів по інструменту	1) «слеп»	тт. 28
	2) удар по струнах за підставкою	тт. 57, 59, 62, 65, 68–71
	3) удар медіатором по панциру	тт. 61, 64, 67, 69
	4) удар медіатором по підставці	тт. 61, 64, 67, 69
	5) удар пальцями лівої руки по струнах біля 12-го ладу	тт. 61, 64, 67, 69
Удари не по інструменту	1) удар ногою (каблуком) по підлозі	тт. 57, 59, 61–71

На відміну від нетремольованого, темброве *glissando* впливає не на стрій, а, перш за все, на тембр. Воно виконується двома способами – від грифу до підставки й від підставки до грифу. Обидва варіанти справляють колористичний ефект, адже гра «на грифі» надає звучанню матового, приглушеного тону. Звук, виконуваний ближче до підставки, стає гугнявим, дзвінким та яскравим. Реалізація такого різновиду *glissando* відбувається за допомогою підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звуку відповідно напрямку стрілок, що схоже на гітарний прийом «бенд» (підтяжка).

Окрім *glissando*, композитор використовує трелі. Зокрема, півтонова трель є одним із основних прийомів, який яскраво втілює програму «Мерехтливого звуку». Вона виконується лише за допомогою нижнього звуку, який «мерехтить», поблискує та згасає на фоні відкритої струни. Таке нашарування тонів в діапазоні малої секунди створює ефект «фальшивого звучання».

Серед ударів можна виділити запозичені з гітарної (бас-гітара) техніки, та специфічні, що можуть виконуватися лише на народних інструментах – балалайці, бандурі, домрі. Новим прийомом у домровому арсеналі стає виконання «слепоу»⁴, що є тембровим та артикуляційним забарвленням «тону». Чергування у середньому розділі таких типів ударів, як удар по струнах за підставкою, медіатором по панциру й по підставці та удар ногою (каблуком) по підлозі покликане урізноманітнити колористичний ефект «шуму».

Окрім розмаїтих прийомів гри, у «Мерехтливому звуці» привабливо власне композиційна сторона із внутрішнім образним контрастом, який демонструє різні звукові способи реалізації програмної ідеї «мерехтіння». В музичній мові часто зустрічаються гармонії нетерцієвої структури – квартакорди (тт. 1, 3, 72, 74), секундові співзвуччя (тт. 34–37), квінтакорди (т. 110), а також напружені інтервальні ходи на тритон, зменшену октаву, стрибки на нону. Композитор вільно ко-

⁴ Як стверджує інтернет-джерело (Как играть слэп на бас-гитаре, н. д.), «слеп (slap) перекладається як ляпас. Ця техніка гри використовується на багатьох інструментах, не тільки на бас гітарі. Саме для бас гітари суть прийому полягає у тому, що звук витягується за допомогою фаланги великого пальця, яка б'є по струнах».



ристується дванадцятитоновістю з помітним тяжінням *in G*. За структурою твір являє складну тричастинну форму, яку можемо зобразити схематично (Табл. 2).

Таблиця 2.

I частина		II частина		III частина		
♩ = 108		<i>Andante. Rubato</i>		<i>Tempo I</i>		<i>Coda</i>
тт. 1–20	тт. 21–31	тт. 32–52	тт. 53–71	тт. 72–82	тт. 83–96	тт. 97–110

У першій частині градація образного стану сягає від легкого звукового мерехтіння до експресивних дисонуючих звучностей в щільній фактурі. Ефект «мерехтіння» створюється за допомогою використання півтонової трелі. Перші такти містять широкі мелодичні ходи, у результаті чого кожен тон сприймається ізольовано, що викликає асоціації з «мерехтливими» сонячними променями. З появою «слепоу» в другому реченні звук втрачає своє «мерехтіння» – перестає тремтіти й набуває агресії.

Друга частина контрастує першій прозорою фактурою, крупною ритмікою та витриманими педалями – засобами, які спрямовані на втілення медитативно-споглядального образу. Впродовж першої фази розвитку змінено запис партії соліста – партія домри написана на двох нотоносцях з метою візуально виділити триголосося, в якому фактура розшаровується на витримані педалі, *glissando*, кластерні співзвуччя та *pizzicato* лівої руки або змінливий гармонічний план. Оскільки не відзначено, що *glissando* з одного тону e^2 на II та III струні повинно виконуватись однаковими низхідними інтервалами, то утворюється мікрохроматика. А *pizzicato* лівої руки своєю артикуляцією дещо порушує медитативний образ. Якщо перша частина форми відтворює скоріше образ «шумного» мерехтіння, то друга пов'язана з ідеєю тонкого примарного саява, й через нього апелює до феномену «музичної тиші». Поступово образ «тиші» руйнується через зміну колористичних прийомів. Друга фаза центрального розділу повертає до образів «шуму» та скерцозності й позначена превалюванням ударних коло-



ристичних прийомів, зокрема, зустрічається удар по струнах за підставкою та ногою (каблуком) по підлозі.

Реприза (третя частина) складається з трьох фаз. Перша фаза починається з ключової інтонації першої частини, знову з'являється ефект «миготливого» світла. Втім, на відміну від експозиції, у репризі матеріал другої частини поєднується із нанизуванням звукових «крапок», а у другій її фазі порушується метрична структура. У віртуозній кодї, що побудована на матеріалі першої та другої частин, ефект «мерехтіння» досягається за допомогою швидких та моторних шістнадцятих, які беруть своє мелодичне зерно з основної теми.

Таким чином, ідея мерехтіння звука реалізується О. Олійником саме за допомогою оригінальних прийомів звуковидобування, сонористичних за характером (шість типів ударів, два різновиди трелей та шість типів *glissando*), та їх контрастного чергування, а також гармонії, фактури та своєрідної ритміки. Виконавська віртуозність набуває специфічних рис. Це – передача образу «мерехтливого» звука згідно композиторським ремаркам і темброві перевтілення домри. Отже, «Мерехтливий звук» для домри соло О. Олійника є яскравим прикладом використання сонорики у домровому виконавстві.

Інша програмна п'єса композитора – **«Передзвони»** (1984) – також містить цілий ряд цікавих прийомів гри, втім, контрастує першій простотою музичної мови, яка апелює до широкої романтичної традиції втілення тембру дзвонів у музиці⁵. У статті Л. Чернової та М. Сорокіної (2012: 257) позначені основні підходи до реалізації «дзвонності» у музиці. По-перше, застосовуючи справжні дзвони; по-друге, – фактурно-гармонічними засобами; по-третє – за допомогою мідних духових інструментів або групи ударних інструментів; нарешті, ритмічними засобами, точніше, через використання тих чи інших ритмоформул, які відповідають звучанню великих або малих дзвонів.

⁵ Як зазначає А. Крючков («Колокола в русской классической музыкальной культуре»), образи дзвонів у музичній традиції представлені багатьма творами, переважно російських композиторів. До них звертались М. Глінка, М. Мусоргський, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, С. Рахманінов. Також, згідно Д. Ушакову (2014, с. 800) – С. Прокоф'єв, А. Шнітке, Г. Свірідов, Р. Щедрін.



В масиві довідкових джерел знаходимо низку тлумачень слова «передзвін». У словнику Д. Ушакова (2014: 624) наявне тільки визначення цього поняття – «послідовний дзвін у всі дзвони». У Ф. Брокгауза та І. Ефрона (2012: 612) «передзвін» класифікований за місцем його використання, а саме – «для коронування, <...> перед хресним ходом, <...> при винесенні тіла померлого з дому, в деякі свята ...». У словнику церковних термінів Д. Покровського (2002: 8) не тільки найширше представлено тлумачення терміну, але й дається пояснення щодо його використання. Смыслових розбіжностей у тлумаченнях не спостерігаємо.

Більшість музичних зразків, в яких втілюється образ дзвонів, написані для оркестру або фортепіано, що обумовлено необхідністю відтворити досить щільну фактуру та ритміку. О. Олійник фактично першим в українській музиці прагне реалізувати ідею «дзвонності» у незвичному і, на перший погляд, незручному для цієї мети тембрі домри. Основними засобами імітації дзвонів в п'єсі О. Олійника виступають фактура, ритміка та прийоми звуковидобування. У творі присутні дві складові церковного дзвонного комплексу – «передзвін» (як ключовий) та «дзвоніння». «Передзвін» композитором втілено за допомогою висхідних фігурацій, «дзвоніння» – поліфонічного викладу та ритмічних формул.

Основний мотив дзвонів – кварто-квінтові ходи в мелодії, а також «дзвонні» ритмоформули. Подібні ритмоформули зустрічаємо в різних музичних творах, від «Дзвонів» (1913) С. Рахманінова до «Маленької сюїти на Різдво» (1979) для фортепіано Дж. Крама. На фоні яскраво-«дзвонних» ритмічних формул гармонічний план п'єси О. Олійника виглядає досить традиційним і максимально простим. Переважають тоніко-домінантові звороти і тризвучні акордові комплекси тоніки (T_3^5), третьої (III_3^5), домінантової (V_3^5) ступенів. Широкі інтервали – чисті та зменшені квінти, септими, а також часто задіяні подвійні ноти, зокрема, в терцію, квінту, сексту та октаву – характерні риси фактури твору. Основна тональність – *D-dur* із постійним тяжінням до п'ятого ступеня. Стабільності гармонічного плану сприяє і форма строгих варіацій, в якій написана п'єса (див. Табл. 3).



Таблиця 3.

<i>Moderato</i>	<i>Tempo I</i>				
Вступ	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a²</i>	<i>a³</i>	<i>a⁴, Coda</i>
	Тема	<i>Var. I</i>	<i>Var. II</i>	<i>Var. III</i>	<i>Var. IV</i>
<i>A-dur</i>	<i>D-dur</i>				
тт. 1–12	тт. 13–19	тт. 20–28	тт. 29–40	тт. 41–47	тт. 48–52

Вступ, який починається з гучного, урочистого звучання, за допомогою фактурних та динамічних засобів реалізує ідею затихання дзвонів із подальшим звуковим наростанням. Виклад більш дрібними тривалостями та двоголосна фактура відсилають нас до згаданого вище різновиду дзвонів – «дзвоніння». Основний мотив теми варіюється за допомогою висхідного пасажу по звуках тонічного тризвуку, уособлюючи дзвонний комплекс, що імітує інший різновид дзвонів – «передзвін». У всіх наступних варіаціях основна тема зберігається із подальшим ущільненням до чотириголосся; урізноманітнюються колористичні засоби за рахунок нетипових прийомів тембрового забарвлення; змінам підлягає й ритмоформула, що викладається у більш дрібних тривалостях.

Для першої варіації характерно урізноманітнення звучання теми нетремольованим низхідним *glissando* та використання принципу ритмічного дроблення. Починається вона з висхідної формули, якій притаманні риси «передзвонів» та «дзвоніння». З цього мелодичного зерна виростає нова формула, яка імітує «малі дзвони» – це низхідна трихордова поспівка з малої секунди та великої терції. Друга варіація викладається поліфонічно – нижній голос виступає контрапунктом до початкового мотиву теми, а у верхньому проходить висхідна фігурація на її ключовому мотиві – та містить два нових дзвонних прийомів. Це – імітація дзвіночків завдяки викладенню початкового мотиву теми флажолетами та новий авторський прийом – *pizzicato* пальцем правої руки по відміченій ноті та активний удар пальцем лівої руки по даному ладу, що надає нового тембрового забарвлення ключовій інтонації. У третій варіації основний мотив теми викладається підкреслено «строго», одноголосся чергується з октавним подвоєнням мелодії та акордовою фактурою. Яскрава динаміка доповнюється



ремаркою *poco accelerando*, завдяки чому варіація сприймається як динамізований виклад теми. Четверта варіація виступає у ролі коди. Продовжується викладення основного мотиву октавами з подальшим ущільненням фактури до тризвучних акордів у кадансі. В останніх тактах низхідний рух мелодії підкреслено темповим відхиленням (авторська ремарка *rallentando*, т. 50) у сторону розширення до викладення останніх акордів *tenuto*.

Проаналізувавши «Передзвони» для домри соло О. Олійника, зазначимо, що авторові вдається не тільки адаптувати ідею «дзвонності» до щипкового інструмента, але й показати різноманітність виражального потенціалу домри. В цілому мажорний лад та характерні ритмоформули-імітації відтворюють специфічну атмосферу урочистої «дзвонної» композиції. При цьому О. Олійник задіює не один дзвонний різновид, а розширює поле дзвонного комплексу, імітуючи як церковний «передзвін», так і «дзвоніння». Виконання нетремольованого низхідного *glissando* імітує «малі дзвони». Викладення теми флажолетами створює тембровий ефект «дзвіночків». Отже, застосування нестандартних прийомів звуковидобування обумовлене художньою задачею відображення різних типів дзвонів.

Висновки. У порівнянні з «Мерехтливим звуком» «Передзвони», поступаються у різноманітності способів гри на домрі, проте у п'єсі цікава сама ідея відтворити «дзвонність» в її домровому варіанті, лишаючись в сфері традиційних тонально-гармонічних і фактурних засобів, що дозволяє говорити про наявність у творі *колористики*. У «Мерехтливому звуці» присутні як *сонорика*, так і *сонористика* завдяки комплексу ударно-шумових прийомів (всього 14) та виходу за межі темперованого строю.

В результаті можемо виділити *традиційні* прийоми гри, які активно використовуються композиторами, та *авторські* прийоми, що їх впроваджено у домровий арсенал О. Олійником.

До традиційних (всього два типи) можна віднести удар по струнах за підставкою та удар пальцями лівої руки по струнах біля дванадцятого ладу, в той час як до *авторських*, що використовуються О. Олійником вперше і виключно у «Мерехтливому звуці», належить низка нетипових прийомів звуковидобування. До них відно-



сяться два різновиди півтонової трелі, нетремольованого та тембрового *glissando*; «ударний» блок з чотирьох нетипових ударів, тремольоване *glissando* та опускання й підтягування тону за допомогою лівої руки.

Таким чином, у творах О. Олійника домра представлена як інструмент, здатний до наслідування інших інструментів (гітара, дзвіночки та дзвони), відтворення явищ природи та фізичних явищ (звук та світло). Подібні ідеї реалізуються та розкриваються через спектр сонорних засобів, розширення якого стимулює композиторів постійно збагачувати виконавський арсенал домри та її виражальну палітру, різноманітність котрої підтверджує зростаючий потенціал цього інструмента у сфері сучасного академічного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

- Білодід, І. К. (1973). *Словник української мови. (Тт. 1–11)*. Т. 4. Київ: Наукова думка, 840.
- Брокгауз, Ф. А. & Ефрон, И. А. (2012). *Энциклопедический словарь: Современная версия*. Москва: Экспо, 960.
- Готсдинер, Е. М. (2014). *Сонорика в современной органной композиции*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 176.
- Как играть слэп на бас-гитаре. Отримано 5.01.2020 з <https://learn4joy.ru/school/bass-guitar-hard/slap/>
- Крючков, А. Е. Колокола в русской классической музыкальной культуре. Отримано 5.01.2020 з <http://litbell.ru/articles/183/>
- Покровский, Д. (2002). *Словарь церковных терминов (с иллюстрациями)*. Sharon, Massachusetts: Izograph Studio, 15.
- Прохоров, А. М. (Ред.) (1985). *Советский энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1600.
- Ушаков, Д. Н. (2014). *Толковый словарь современного русского языка*. Москва: Аделант, 800.
- Форманюк, І. В. (2017). Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*, 24, 403–415. Одеса.
- Ценова, А. В. (Ред.) (2005). *Теория современной композиции: Учебное пособие*. Москва: Музыка, 624.



Чернова, Л. В. & Сорокина, М. Е. (2012). Голос колокола в судьбе народа и в музыке отечественных композиторов. *Педагогическое образование в России*, 1, 256–260.

REFERENCES

- Bilodid, I. K. (1973). *Slovník ukrajinštiny [Dictionary of the Ukrainian language]*. (Vols. 1–11). Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka, 840 [in Ukrainian].
- Brokgauz, F. A. & Yefron, I. A. (2012). *Entsiklopedicheskiy slovar: Sovremennaya versiya [Encyclopedic Dictionary: Modern Version]*. Moscow: Ekspo, 960 [in Russian].
- Chernova, L. V. & Sorokina, M. Ye. (2012). Golos kolokola v sudbe naroda i v muzyke otechestvennykh kompozitorov [The voice of the bell in the fate of the people and in the music of domestic composers]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii – Pedagogical Education in Russia*, 1, 256–260 [in Russian].
- Formaniuk, I. V. (2017). *Tvory dlia domry solo u formuvanni zvukovoho obrazu instrumenta [Works for domra solo in forming the sound image of the instrument]*. *Muzychnye mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, 24, 403–415. Odesa [in Ukrainian].
- Gotsdiner, Ye. M. (2014). *Sonorika v sovremennoy organnoy kompozitsii. [Sonorika in a modern organ composition]*. (Candidate's thesis). Moscow State Conservatoire named after P. I. Tchaikovsky. Moscow, 176 [in Russian].
- Kak igrat slap na bas-gitare [How to play slap on a bass guitar]. Retrieved January 5, 2020 from <https://learn4joy.ru/school/bass-guitar-hard/slap/> [in Russian].
- Kryuchkov, A. Ye. Kolokola v russkoy klassicheskoy muzykalnoy kulture [Bells in Russian classical musical culture]. Retrieved January 5, 2020 from <http://litbell.ru/articles/183/> [in Russian].
- Pokrovskiy, D. (2002). *Slovar tserkovnykh terminov (s illyustratsiyami) [Dictionary of Church Terms (with illustrations)]*. Sharon, Massachusetts: Izograph Studio, 15 [in Russian].
- Prokhorov, A. M. (Ed.). (1985). *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar [Soviet encyclopedic dictionary]*. Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, 1600 [in Russian].



- Tsenova, A. V. (Ed.). (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii: Uchebnoe posobie [Theory of Contemporary Composition: Study Guide]*. Moscow: Muzyka, 624 [in Russian].
- Ushakov, D. N. (2014). *Tolkovyy slovar sovremennogo russkogo yazyka [Explanatory dictionary of modern Russian language]*. Moscow: Adelant, 800 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020 р.

УДК. 792.5-053.2 (477) : 82-2
DOI 10.34064/khnum1-5605

Феденко А. Ю.

ORCID 0000-0002-4832-0017

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Музично-драматична спадщина Олени Пчілки у розвитку дитячого музичного театру в Україні

АНОТАЦІЯ ■ Музично-драматична спадщина Олени Пчілки у розвитку дитячого музичного театру в Україні. ■ Видатна українська письменниця, перекладачка, редактор, педагог Ольга Петрівна Драгоманова-Косач (1849–1930), більш відома під псевдонімом Олена Пчілка, була рушієм розвитку українського дитячого музичного театру. У критичних та наукових розвідках окреслено новаторські жанрові риси творчого доробку письменниці, зосереджено увагу на специфіці його проблемно-тематичного діапазону, особливостях літературно-естетичних, суспільно-політичних, педагогічних поглядів літераторки. Однак дотепер немає роботи, яка б усебічно розкривала обрану нами тему. В той же час, відродження творчих надбань Олени Пчілки дозволить знайти шляхи та засоби реалізації новітніх



концепцій українського музичного театру для дітей, що обумовлює актуальність подібних досліджень. *Мета статті* – на основі дослідження дитячої музично-драматичної творчості письменниці показати її внесок в розвиток дитячого музичного театру в Україні.

Робиться висновок про те, що Олена Пчілка сприяла своєю творчістю і практичною діяльністю становленню дитячого музичного театру в Україні, розвиваючи новий літературний жанр дитячої музичної п'єси, який ми сьогодні можемо назвати жанром мюзиклу. Адже п'єси Олени Пчілки, що демонструють зразки патріотичного і культурного виховання, вирішені в доступній дітям формі, насичені музикою, співом: народними мелодіями, пов'язаними з українськими побутовими обрядами і святами (зокрема, використовуються колядки, шедрівки, веснянки), віршами, іграми, танцями.

■ **Ключові слова:** *український дитячий музичний театр, дитячий мюзикл, творчість Олени Пчілки, музично-драматичні п'єси для дітей, народні пісні.*

АННОТАЦІЯ ■ Музыкально-драматическое творчество Олены Пчилки в развитии детского музыкального театра в Украине.

■ Выдающаяся украинская писательница, переводчица, редактор, педагог Ольга Петровна Драгоманова-Косач (1849–1930), более известная под псевдонимом Олена Пчилка, была основательницей украинского детского музыкального театра. В критических и научных исследованиях обозначены новаторские жанровые черты её творчества, сосредоточено внимание на специфике его проблемно-тематического диапазона, особенностях литературно-эстетических, общественно-политических, педагогических взглядов писательницы. Однако до сих пор нет работы, которая бы всесторонне раскрывала избранную нами тему. В то же время, возрождение творческих достижений Олены Пчилки позволит найти пути и средства реализации новейших концепций украинского музыкального театра для детей, что обуславливает актуальность подобных изысканий. *Цель статьи* – на основе исследования детского музыкально-драматического творчества писательницы показать её вклад в развитие детского музыкального театра в Украине.

Делается вывод о том, что Олена Пчилка способствовала своим творчеством и практической деятельностью становлению детского музыкального театра в Украине, развивая новый литературный жанр детской музыкальной пьесы, который мы сегодня можем назвать жанром мюзикла. Ведь пьесы



Олены Пчилки, демонстрирующие образцы патриотического и культурного воспитания, решены в доступной детям форме, насыщены музыкой, пением: народными мелодиями, связанными с украинскими бытовыми обрядами и празднествами (в частности, используются колядки, щедривки, веснянки), стихами, играми, танцами. ■ **Ключевые слова:** украинский детский музыкальный театр, детский мюзикл, творчество Олены Пчилки, музыкально-драматические пьесы для детей, народные песни.

ABSTRACT ■ Fedenko A. Yu. Musical and dramatic creativity by Olena Pchilka in the development of children musical theater in Ukraine.

■ **Background.** Today in the minds of Ukrainians there is a process of reappraisal of values, which requires new approaches to the cultural education of citizens. At the current stage of the formation of the Ukrainian state, in front of its culture, in particular, children education, important and responsible educational tasks arise for the younger generation to develop a worldview focused on national ideals and traditions, preserved in folk songs, tales, in outstanding literary, musical works and other significant achievements of spiritual culture. That is why there is a need to study the children musical and dramatic heritage of the past – an inexhaustible treasury of cultural and educational ideas that in modern conditions can get their new life. The pearl in this treasury are the children plays by Olena Pchilka. The lack of research that fully and comprehensively covers the scientific and practical significance of children musical plays by the writer for the development of children theater in Ukraine determines the relevance of the chosen topic. Appeal to it seems very timely, given the growing popularity of the children musical genre today both in the world and in Ukrainian musical culture. The process of creative development of this genre is now one of the important problems of a modern professional theater for children.

Olena Pchilka's work has been studied by such scientists as D. Dontsov (1958), I. Denysiuk (1970), N. Kuprata (1998), H. Avrakhov (1999), L. Miroshnichenko (1999, 2014), L. Novakivska (2002), L. Drofan (1992, 2004), O. Mikula (2007, 2011), V. Shkola (2010), A. Zaitseva (2014), I. Shchukina (2015), O. Yablonska (2019) and others. In critical and scientific studies, innovative genre features of the writer's work are identified, attention is focused on the specifics of his problematic and thematic range, the features of literary and aesthetic, socio-political, pedagogical views of the writer. However, there is still no work that



would comprehensively reveal our chosen topic. **The purpose of the article** is to show Olena Pchilka's contribution to the development of children musical theater in Ukraine on the basis of a study of the children's musical and dramatic work of the writer. **The research methodology** is comprehensive. The work uses knowledge from various fields of art and related sciences: the history and theory of theater, the theory of music, music and theater psychology, vocal and theater pedagogy. Analytical method is applied for Olena Pchilka's musical plays for children's theater, which **are the material of this study**.

Results of the study. Results of the study. An outstanding Ukrainian writer, translator, editor, teacher Olga Petrovna Dragomanova-Kosach (1849–1930) is known better under the nickname Olena Pchilka. Half of all her works are works for children and youth: poems, translations, tales, stories, plays. Olena Pchilka's legacy in the field of children theater, in terms of his qualities – an active educational orientation, a benevolent understanding of the child's inner world and its highly artistic reflection in word and music – is a unique cultural phenomenon. During her lifetime, only three of her twelve plays for children were published. However, every play was put on the school stage. The author herself usually directed performances. The writer's awareness of musical folklore formed the foundation for the creation of children plays. The author interweaves melodies in the texts of plays ("Melodies for singing", as Pchilka called it) as an organic component of the child's very existence, they sound in a dance, game or some imaginary action of children, thereby "feeding" and directing the Grand vector of the stage action. There is the information that Olga Petrovna became the author of some songs.

The writer outlined the creative directions of her future children theater: 1) dramatizations of a "suitable" literary work; 2) a children musical play; 3) an original dramatic work with a wide use of poems, fables, folk songs, ritual dances with singing, children games with toys, and the like.

"Honor your native...", "...it is good to know your own folk language, song..." – expressions from Olena Pchilka's article "Work of upbringing" formulate the dominant of her creativity, pedagogy, social and scientific activities and, to a high degree, her children drama. Olena Pchilka considered the life and work of Taras Shevchenko one of the most influential sources of education of conscious Ukrainians. Therefore, in her children theater, the theme of his life and creativity is a leitmotif (the play "Spring morning of Taras" etc.).



Olena Pchilka was convinced that the Ukrainian language, song and native nature are a necessary and irreplaceable environment for a child. Folk art and folk mythology reign in a number of her children plays. In one of them (“Dream-dreamy, or a Fairy tale of a Green Grove” – “Son-Mriya, Kazka Zelenogo Gayu”) we meet a Forest Mouse, a Cuckoo-a girl, a Nightingale-a boy, a Crow-a girl, a Sparrow-a boy, children-Quail, Forest Mermaid, Goblin (Lisovik), Field Mermaid. For this play the author introduced the row of various songs, from the song of field workers to lullaby.

The play “Bezyazykiy” (“Without tongue”) touches on the theme of refugees, the psychology of the child, his behavior in the school team, and at the same time the ethical problems of teaching. The play also includes the songs.

The operetta “Two Sorceresses” (1919) is the pinnacle of Olena Pchilka’s children drama. The writer repelled from folk melodies and poems; games, ceremonies, festivals; from children’s naturalness, clarity, rainbow imagination, playfulness, organically weaving into the fabric of their works their own verses and melodies to them. The play contains a variety of numbers: solo (“Singing of the Earth”, “Singing of Santa Claus” and others), choral (“Choir of boys and girls”, “Spring-Beauty is coming”, etc.), conversational and vocal scenes (“I’m Winter, Winter”, “Girl, Fish”, “We are the clear rays of the sun”, “Lala, bobo”, etc.). Another title of the work is “Winter and Spring”, so the names of the main characters who oppose each other are placed in the title. The presence of conversational and vocal scenes, folk games and dances, comedy episodes allows us to consider the play as the predecessor of the modern genre of “musical” for children.

The festive theme continues in the one-act play “A Christmas tale”. The play traces the process of becoming a person as a person. A large amount of ethnographic musical material has been introduced into the artistic structure of the work. The writer meant the “Christmas fable” as a dramatic action. To “A Christmas Fable” the author has included Ukrainian folk songs: the Christmas Carol “New joy”, a Christmas caroling girls “Oh red, plentiful viburnum”, the dance song “Dance of the groom” (“Kozachok”), the refrain “At the house of Pan Semen” etc.

In 1920, in Mogilev-Podolsk, Olga Petrovna Kosach, a teacher of Ukrainian language and literature, organized a children’s drama Studio at the Ivan Franko school, where almost all the plays of her “Ukrainian children theater” were staged:



“Peace-Peace!” (Mir-Mirom), “Kiselik” and “Treasure” (“Skarb”). The play “Mir-Mirom!” is based on the games of preschool children: the song “Go, go, rain”, the game for friendship “Peace-Peace!”, the song “My mother gave me a cow” and other.

Among Olena Pchilka’s children plays, there are “tales” of Patriotic content. “Treasure” performance in one action, which also include the songs, is teaching for responsibility and patriotism. In her play “Out of captivity”, where the Ukrainian childhood during the October revolution shows, the children sing the choral “liberated singing” – the singing of the Ukrainian anthem.

Conclusions. It is concluded that Olena Pchilka contributed to the creation of the foundations for the formation of children musical theater in Ukraine with her creative heritage and practical activities, developing a new literary genre of musical children play, which we can call the genre of musical in modern times. After all, Olena Pchilka’s plays, written in a form accessible to children, are examples of Patriotic and cultural education, full of music, singing, folk and household melodies, folk songs, carols, poems, games, dances, rituals, celebrations. This problem is poorly understood and requires further research. ■ **Key words:** *Ukrainian children musical theater; children musical, Olena Pchilka’s musical and dramatic plays for children, folk songs.*

Постановка проблеми. Сьогодні в свідомості українців відбувається процес переоцінки цінностей, який вимагає нових підходів до культурного виховання громадян. На нинішньому етапі становлення Української держави перед її культурою, зокрема, дитячою освітою, постають важливі й відповідальні виховні завдання формування в молодшого покоління світогляду, орієнтованого на національні ідеали й традиції, збережені в народних піснях, казках, видатних літературних, музичних творах та інших значущих надбаннях духовної культури. Саме тому виникає необхідність у вивченні дитячої музично-драматургічної спадщини минулого, що містить невичерпну скарбницю культурно-освітніх ідей, які за сучасних умов можуть отримати своє нове життя. Перлиною з цієї скарбниці є дитячі п’єси Олени Пчілки. Відсутність досліджень, які б повно і всебічно висвітлювали наукове та практичне значення дитячих музичних п’єс письменниці для розвитку дитячого театру в Україні, обумовлює **актуальність об-**



раної теми. Звертання до неї видається вельми своєчасним, зважаючи на зростаючу сьогодні популярність жанру дитячого мюзиклу як у світовій, так і в українській музичній культурі. Процес творчого опанування цього жанру є наразі однією з важливих проблем сучасного професійного театру для дітей.

Аналіз досліджень за темою. Творчість Олени Пчілки досліджували такі науковці, як Д. Донцов (1958), І. Денисюк (1970), Н. Купрата (1998), Г. Аврахов (1999), Л. Мірошніченко (1999, 2014), Л. Новаківська (2002), Л. Дрофань (1992, 2004), О. Мікула (2007, 2011), В. Школа (2010), А. Зайцева (2014), І. Щукіна (2015), О. Яблонська (2019) та інші. Значним внеском у з'ясування питань щодо основних етапів творчості письменниці стали дисертації Л. Дрофань, де творчість Олени Пчілки розглядається в контексті української літератури другої половини ХІХ – початку ХХ століть (1992); Л. Новаківської стосовно просвітницької діяльності і педагогічних поглядів видатної літераторки (1999); О. Мікули про фольклорні витoki її творчості (2007) та А. Зайцевої про жанрово-стильові та ідейні домінанти останньої (2014). Серед наукових робіт, присвячених Олені Пчілці як дитячому драматургу, можна виділити дослідження Л. Мірошніченко (1999, 2014). У критичних та наукових розвідках окреслено новаторські жанрові риси творчого доробку письменниці, зосереджено увагу на специфіці його проблемно-тематичного діапазону, особливостях літературно-естетичних, суспільно-політичних, педагогічних поглядів літераторки. Однак дотепер нема роботи, яка б усебічно розкривала обрану нами тему.

Мета статті – на основі дослідження дитячої музично-драматичної творчості письменниці показати її внесок у розвиток дитячого музичного театру в Україні.

Методологія дослідження є комплексною. У роботі використовуються знання з різних сфер мистецтвознавства і суміжних наук: історії та теорії театру, теорії музики, музичної і театральної психології, вокальної та театральної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Половину всього творчого доробку Олени Пчілки становлять твори для дітей та юнацтва: вірші, переклади й переспіви, поеми, казки, оповідання, п'єси. Доробок



Олени Пчілки в царині дитячого театру за сукупністю своїх якостей – активної виховної спрямованості, доброзичливого розуміння внутрішнього світу дитини та його високохудожнього відображення у слові та музиці – є неповторним культурним феноменом. За життя письменниці з дванадцяти її п'єс для дітей було надруковано всього три. Але кожна п'єса була поставлена на шкільній сцені. Вистави зазвичай режисерувала сама авторка. До кінця життя письменниця невідступно шукала шляхи до надрукування репертуару свого дитячого театру.

Ще 1889 р. Олена Пчілка написала свою першу музичну п'єсу для дітей – оперету «Кармелюк», щедро наповнивши її українськими народними піснями: «Можна сказати, що українська течія оточала нас могутньо; се була українська пісня, казка, все те, що створила українська народна думка <...>. А пісень чули ми за дитячі літа – стільки, що й не злічити!», – згадувала письменниця (Пчілка, 2011: 76).

Минуло багато років, і письменниця повернулася до створення дитячих п'єс. «Мелодії до співів» (так називала їх Олена Пчілка) заповнили ці твори. Авторка вплітала мелодії в тексти п'єс як органічну складову самого буття дитини, вони звучать у танці, грі чи якійсь уявній дії дітей, тим самим «підживлюючи» і спрямовуючи настроєвий вектор сценічного дійства. На гребні цього театрального-музичного потоку народилася, через сорок років після першої, її друга оперета «Дві чарівниці». В ній, можна думати, звучало багато авторських пісень, але для обґрунтованих висновків це питання ще потрібно дослідити.

Безсумнівно, обізнаність письменниці в музичному фольклорі була солідним підґрунтям у процесі створення дитячих п'єс. В їхніх текстах знаходимо назви й рядки і відомих пісень, і малознаних; трапляються й авторські. Зрозуміло, що для постановок, окрім літературного тексту, необхідні були й нотні записи співів. Олена Пчілка не втомно дбала про це. З кожною постановкою п'єси на сцені – а вистави готувалися здебільшого з авторських рукописів – поповнювалася і поновлювалася, на заміну «зношеним» варіантам, колекція рукописних нотних записів (про це свідчить мінімальний рукотворний «тираж», залишки якого збереглися в архіві письменниці). При роботі з нот-



ними архівними матеріалами в дослідниці Л. Мірошниченко (1999) з'явилася думка, що й сама Олена Пчілка записала кілька мелодій. У словесному тексті кількох пісень розпізнаємо її почерк; не виникає сумніву, що й ноти над ними записані тією самою рукою.

У дослідженнях Клементя Квітки є відомості й про те, що Ольга Петрівна Косач стала авторкою кількох пісень. У фольклорній практиці нерідко на одну мелодію співаються кілька варіантів текстів; Олена Пчілка народні тексти співала також і на власні мелодії. Приміром, центральна мелодія у драмі «Лісова пісня» Лесі Українки, що звучить з вуст Мавки зі словами «Як солодко грає, як глибоко крас...» – то є авторська мелодія Олени Пчілки, створена на слова народної веснянки «Розлилися води на чотири броди». Створена нею пісня «Без тебе, Олесю», була включена до збірника Миколи Лисенка як українська народна. Хоча К. Квітка, знаний етномузиколог і зять письменниці (людина, яка знала значно більше, ніж сторонній дослідник), писав, що О. П. Косач «не мала навіть елементарної музичної освіти, не грала на жодному музичному інструменті» (Квітка, 2005: 122). Мабуть тому в архіві Олени Пчілки є нотні записи, яким бракує належного володіння музичним «правописом» і «синтаксисом». Видима проблема часто полягала у фіксації тривалості звуків мелодії й упорядкуванні їх у такти, тому в публікації таких зразків тактові розміри не проставлені. Зафіксувати часом мінливий метро-ритм співу Олени Пчілки, очевидно, було не просто навіть такому досвідченому фольклористу, як К. Квітка (у деяких його записах відсутній тактовий розмір) (Квітка, 2005: 123). Тому неможливо нині відтворити достеменно те звучання, яке стало складовою творчого задуму. Цілком очевидно, що якась частина пісень (їхня мелодія і текст) була створена самою письменницею. Доказом є веснянка «Ми лугами йдем, берегами йдем», опублікована 1912 р. в журналі «Молода Україна» (№ 4, 25–26), видавцем і редактором якого була Олена Пчілка. За задумом автора, ця пісня має звучати й у п'єсі «Весняний ранок Тарасовий», вона увійшла до її першодруку «Дві п'єски для дитячого театру: 1. Весняний ранок Тарасовий. 2. Казка Зеленого Гаю» (Пчілка, 1919). Першу публікацію веснянки позначено при кінці одним із криптонімів Олени Пчілки – «О. П.», що вказує



на те, що це – авторський твір, адже, публікуючи фольклорні зразки, редакторка свій підпис не ставила навіть тоді, коли вносила помітні зміни до сюжету.

Першу дитячу п'єсу під назвою «Марусина ялинка (Казка в одній дії)» Олена Пчілка написала у спілці з Валерією Вілінською: твір було надруковано в «Молодій Україні» 1908 р. Дбаючи про розвиток українського дитячого театру, пізніше, від 1914 р., вона почала постійно писати свої п'єси, які, окрім «оперети», «називала “орудки”, “дійства”, “дії на одну відслону”» (Мірошніченко, 2014: 80). Переїхавши 1913 р. з Києва в Гадяч до батьківської оселі на стале проживання й одразу включившись у діяльність товариства «Просвіта», Олена Пчілка стала організатором постійної роботи з дітьми. Письменниця окреслила творчі напрями й свого майбутнього дитячого театру: 1) інсценізації «придатного» літературного твору; 2) музична дитяча п'єса; 3) оригінальний драматичний твір із найширшим використанням віршів, байок, народних пісень, обрядових танців зі співами, дитячих ігор із примовляннями тощо.

Джерелознавчі дослідження свідчать: письменниця писала п'єси для дітей «швидко, жваво, невимушено (часом і не у своїй хаті)» (Мірошніченко, 2014: 80). Безперечно, допомагав багаторічний досвід постанови «живих картинок», домашніх музичних вистав, дитячих шевченківських ранків. Її рукописи підказали: серію видань під загальною назвою «Український дитячий театр» письменниця задумала тоді, коли більшість її дитячих п'єс було створено. Однак жодна книжечка задуманої серії так і не вийшла друком. За життя авторки було надруковано лише три ранні п'єси (1919 р.). У недаваних «Коротких відомостях про життя й працю Олени Пчілки», написаних самою письменницею, зауважено: «Останнім часом, уважаючи на велике убожество нашої драматичної літератури для дітей, О[лена] П[чілка] написала дванадцять п'єс для українського дитячого театру. Деякі з тих п'єс надруковано, і вони йдуть на сцені з великим успіхом» (Пчілка, 1930: 288). Саме цей авторський список, найімовірніше, остаточний: «Без'язикий», «Кобзареві діти», «Різdv[яна] Байка», «Весн[яний] ранок [Тарасовий]», «Казка Зел[еного] Гаю», «Киселик», «Мир-Миром!», «Скарб», «Щасл[ивий]

день [Тараса Кравченка]], «Дві чарівниці», «Визв[оленний] спів» [інші назви за списками: «Визволенна пісня», «З-під неволи!», «Спробунок» (Пчілка, 1930: 288).

«Шанувати своє рідне...», «...добре знати свою народну мову, пісню...» – вислови з статті Олени Пчілки «Праця виховальна» (Пчілка, 1917: 5) формулюють домінанту її творчості, педагогіки, громадської й наукової діяльності та, найвищою мірою, – її дитячої драматургії. Для Олени Пчілки постать Тараса Шевченка, його життя, світ його образів були «одним із найвпливовіших джерел виховання свідомих українців. Тому тема Кобзаря – лейтмотивна», – зауважує О. Яблонська (2019: 68). Відзгадок про поета («Щасливий день Тараса Кравченка») та інсценівок із його дитинства з використанням творів Тараса Шевченка («Весняний ранок Тарасовий») – до спроб поєднання у дійстві реальних подій його життя та епізодів із його творів («Кобзареві діти») (там само, спостереження Л. Мірошниченко, 2015: 11). Олена Пчілка ввела до п'єси «Весняний ранок Тарасовий» сім музичних номерів: «Веснянка», пісня «А вже весна», веснянка-гра «Володар» (виконується дітьми у формі гри-переклику), закличка «Воротар», пісня «Володар, володарочку», «Веснянка (Ми лугами йдем...», пісня «Ой, із-за гори та буйний вітер віє».

Як зазначає В. Школа (2010), аналізуючи драматургію п'єси «Кобзареві діти», її матеріалом «послужили твори з “Кобзаря” Т. Шевченка. Цю п'єсу можна означити як центон – вона складена з уривків з “Наймички”, “Катерини”, “Перебенді”, “Мені тринадцятий минало”, “У неділю на соломі”. Тобто дібрано елементи з тих текстів, які розкривають долю дитини. “Кобзареві діти” побудовано на паралелізмі: подано образи дітей, які зростають у родинному колі, та тих, котрі позбавлені батьківської турботи й ласки» (409–410). До п'єси «Кобзареві діти» авторка ввела чотири пісні «Ой, ходила дівчинонька бережком», «Про Морозенка», «Розлилися води на чотири броди», «Таки ж бо я щиглика уловив».

Олена Пчілка була переконана, що українська мова, пісня та рідна природа – необхідне і незамінне для дитини середовище. Народна творчість, народна міфологія панують у низці її дитячих п'єс. До речі, в одній з них («Сон-Мрія, або Казка Зеленого Гаю») ми



зустрічаємо Мавку Лісову, Зозульку-дівчинку, Соловейка-хлопчика, Ворону-дівчинку, Горобчика-хлопчика, дітей-Перепелят; розгортається дія з Русалкою Лісовою, з Лісовиком, Русалочкою Польовою. До п'єси «Сон-Мрія...» авторка ввела також пісні: «Ой, за гаєм, гаєм», «Колискова», «Вийшли в поле косарі». Невипадково у цій п'єсці Олена Пчілка поєднує дітей полтавських і волинських (у роки Першої світової війни на Полтавщині поневірялося чимало сімей біженців із Волині). Доля подарувала письменниці нагоду жити і на Східній, і на Західній Україні. Її світогляд, етичні й естетичні погляди, сформовані серед полтавського люду, у зрілі роки зазнали впливу й правдивої самобутньої культури Волині. Дитячі п'єси Олени Пчілки, як і народні казки, як і народні пісні – про добро і зло. І добро, і зло треба вміти розпізнавати. Письменниця вчить: добро – віддячувати, наслідувати, зло – засуджувати, знищувати. Серед індивідуалізованих образів «Сна-Мрії...» переважають, як і в усіх п'єсах, світлі, привітні, людяні герої. Не залишається непоміченим жоден добрий вчинок, вияв сердечності й турботи про іншого.

Зовсім в іншому ключі опрацьовано тему біженців у п'єсі «Без'язикий»: тут порушено питання психології дитини, її поведінки у шкільному колективі, й водночас етичні проблеми учительської праці. Хлопчик-біженець із Волині Дмитро Бондарчук на Полтавщині вперше прийшов до школи, пропустивши кілька років навчання впродовж бідування на чужині, де померла його мати. На уроках серед незнайомих дітей-школярів він не може здобутися на слово; діти ж, глузуючи з Дмитра, прозивають його «без'язиким». Хлопчину рятує сердечна, людяна вчителька. Її душевне тепло, підбадьорливі слова, віра в нього зробили свою добру справу: Дмитро заговорив перед класом, добре прочитав поезію напам'ять. Рух тексту п'єси «Без'язикий» свідчить про те, що авторка намагалася максимально наповнити діяство добром, приязню, милосердям, взаєморозумінням, чуйністю. До п'єси увійшла пісня «Ой, на горі та жінці жнуть».

Оперета «Дві чарівниці», завершена 27 лютого 1919 р. на хуторі Зелений Гай, – вершинний твір дитячої драматургії Олени Пчілки. Вона відштовхувалась від народних мелодій, поезій, приповісток; народних ігор, обрядів, святкувань; від дитячої природності, ясності,



веселкової уяви, грайливості, органічно вплітаючи в тканину своїх творів і власні поезії та мелодії до них. П'єса містить різноманітні номери: сольні («Спів Землі», «Спів Діда Мороза», «Спів Морозенка», «Спів Микити»), хорові («Хор хлопців і дівчат», «Іде Весна красна», «Ось чарівниченька мила», хор вігальний «Щира дяка»), розмовні і вокальні сцени («Я Зима, Зима», «Дівчино, рибчино», «Таки ж бо я щеглика уловив», «Ух, полинемо з гори!», «Ми промені сонця ясененькі», «Лала, бобо», «Заїньку, та за головоньку», «Нашій перепілці та головка болить», «А в нашої перепілоньки», «Я вас вітаю, любі діти» (виконує Весна), «Поставлю я хижку, гей там на моріжку»). Характеризуючи цю п'єсу, В. Школа (2010: 408) відмічає: «Олена Пчілка подає й іншу назву твору – “Зима й Весна”, таким чином, у заголовок винесено імена головних персонажів, які протистоять один одному. П'єсу “Дві чарівниці” можна трактувати як драму-феєрію. Твори такої жанрової приналежності (драми-феєрії, драми-казки, драми-опери) почали з'являтися на рубежі століть Переплетення реального й казкового зумовлено введенням у текст антропоморфних персонажів: Зими, Весни, Діда Мороза, Морозенка, Променів та ін. У п'єсі наявний потужний комедійний струмінь, весела словесна гра». Отже, присутність розмовних та вокальних сцен, народних ігор і танців, комедійних епізодів дозволяє розглядати п'єсу як попередницю сучасного жанру мюзиклу для дітей.

Казковий сюжет одноактної «Різдвяної байки» (яку авторка визначила як «драматичне дійство»), розгортається на свята, розвиваючи тему «становлення людини як особистості» (Школа, В., 2010: 408). Музичне оформлення вистави засноване на фольклорному матеріалі: «зложила і колядки дібрала – Олена Пчілка», – зазначила письменниця (Пчілка, 2011: 89). До «Різдвяної Байки» включено українську народну пісню «Коли б мені, Господи, святонька діждати», колядку «Нова радість стала», колядку дівчини «Ой, красна, рясна в лузі калина», пісні «А в бору, в бору рожа процвітала», «А в ліску, в ліску на жовтім піску», «Молод Олександр», танець-пісню «Танець Козачок», приспівку «В пана Семена у домі його».

1920 р. в Могилеві-Подільському Ольга Петрівна Косач – вихователька української мови та літератури – організувала при школі іме-



ні Івана Франка дитячу драматичну студію, де було поставлено майже всі п'єси «Українського дитячого театру» Олени Пчілки, серед них і щойно написані. З них до нас дійшли: «Мир-Миром!», «Киселик» і «Скарб».

Сюжет п'єски «Мир-Миром!» побудовано на тонких спостереженнях за поведінкою дітей-дошкільнят: дівчатка одягають своїх дочечок-ляльок, розмовляють із ними, повчають. А хлопчики чіпляють до драбини жука та дівчачих ляльок, вони наполегливо «прикликають» дощик, співаючи пісню-закличку «Іди, іди, дощику». Виникає сварка. Діти примирюються, граючи у музичну дитячу гру-мирилку «Мир-Миром!». І справді, «дощик став накрапати!» (Мірошніченко, 1999: 115). До п'єси увійшла також українська народна пісня «Дала мені мамка корову».

«Скарб (дійство на одну відслону)» створено у квітні 1921 р. в Могилеві-Подільському. В п'єсі йдеться про юне покоління, готове взяти на свої плечі відповідальність за рідних людей і Батьківщину. В доповіді «Праця виховальна» Олена Пчілка записала: «... діти – се наш дорогий скарб, се наша надія, се – молода Україна» (Пчілка, 1917: 3). І повторила цю думку в дитячій п'єсі. Хлопчик Михайло прагне знайти в ніч на Івана Купала чарівну квітку папороті і, поборовши жажливі страхіття, в ту саму мить вигукнути для здійснення найзаповітнішого: «... щоб наші матуся одужали, щоб наша Україна була вільна й щаслива!» (Мірошніченко, 1999: 118). У п'єсі діти співають дві пісні. Обидві вони вміщені у збірнику «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» (Квітка, 1917). Першу, почуту в ранньому дитинстві, – «Не стій, вербо, над водою...» – поетеса віднесла до весільних, місцем, де вона співалася, назвала Миропілля Звягільського повіту (Полісся). Другу ж пісню – «Посію я рожу, поставлю сторожу» – Леся Українка включила до рубрики «На Купала».

Тему відповідальності за долю рідного краю розкриває й п'єса «З-під неволі». Автограф твору, як дізнаємось з досліджень Л. Мірошніченко (2014: 83), яка датує цей твір 1917–1921 рр., майже дивом зберігся серед рукописів письменниці. «Події, що розгортаються в п'єсі з ранньою назвою “Визволéнний спів”, <...> немов списані з весни 1917 р. (імовірно, у Києві): собор, де відбувалася в березні

панахида по Тарасові Шевченкові, великі демонстрації з могутнім співом гімну України, національні прапори, мітинги» (там само, 83). У цій п'єсі, яка за умов репресій більшовиків не могла бути надрукованою, «зафіксовано животрепетне українське дитинство того буремного часу» (там само, 80), а її юний герой Юрко втілює «непоборне прагнення дитини до утвердження своєї гідності в умовах силуваного приневолення дорослою людиною» (там само, 82). Натхнений побаченими на вулиці подіями, Юрко «захоплено співає пісню про Максима Залізняка (“...се хороша пісня: вона приходиться до того, як козаки собі волю здобували!”). Його спів категорично перериває Тіточка Праня. Юрка обурюють її постійні примусові накази та погрози, спроби залякати і приневолити. Якесь непогамовна сила духу в цій дитині рветься до правди, до волі <...> рабський страх дорослої людини категорично неприйнятний для цієї 12-річної духовно сильної дитини. Тому-то за Юрком радо йдуть на свою першу демонстрацію зі співом національного гімну (у світлиці навколо столу) інші діти <...>. То був їхній перший хоровий “визволéнний спів” – спів гімну» (там само, 83). «“3-під неволі” – у цій назві авторка винесла усвідомлений жорстокий вирок стероризованої реальності для самої себе, але не для дітей – героїв твору. У п'єсі вона лишає українську малечу в часі і просторі свободи – діти в завершальній сцені вдруге співають гімн України» (там само, 82).

Висновки. Олена Пчілка сприяла своєю творчою і практичною діяльністю становленню дитячого музичного театру в Україні, цілеспрямовано розвиваючи новий літературний жанр музичної дитячої п'єси. Твори в цьому жанрі, звертаючись до національного коріння з його мудрими моральними настановами та подаючи взірці патріотичного й культурного виховання, насичені музикою, співом: народними мелодіями, пов'язаними з українськими побутовими обрядами і святами (зокрема, використовуються колядки, щедрівки, веснянки), віршами, іграми, танцями. Вочевидь, тому деякі свої п'єси письменниця визначила як «драматичні дійства». В. Школа (2010: 409), наводячи тлумачення терміну «дійство», що ним прийнято позначати «давні культові обряди (свята, урочистості), які супроводжувалися простими формами танцю, співу, музики <...> [(Шнеер, А., 1963: 345)]», а та-



кож той факт, що дія деяких дитячих п'єс письменниці відбувається на свята, припускає, «що Олена Пчілка відроджувала жанр дійства чи започатковувала жанр літературного дійства». Дослідником висловлено і думку щодо схожості деяких жанрових рис п'єси «Дві чарівниці» до комічної опери (Школа, 2010: 409).

Спираючись на ці твердження, а також враховуючи жанрове позначення «оперета», свідомо дане письменницею власним п'єсам, ми вбачаємо в музичному дитячому театрі Олени Пчілки також витoki ще одного жанру, який в сучасності можемо назвати жанром дитячого мюзиклу. Мюзикл (від англ. musical play – музичний спектакль) – музично-сценічна вистава, де поєднуються різноманітні жанри і виражальні засоби естрадної, народної та побутової музики, хореографічного, драматичного і оперного мистецтва (Театральная енциклопедия, 1964: 234).

Отже, драматична творчість Олени Пчілки може розглядатися як рушій розвитку дитячого музичного театру в Україні. Дана проблема мало вивчена і вимагає подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

- Аврахов, Г. (1999). Олена Пчілка – людина, що мала виняткове відчуття потреби нації. *Дивослово*, 12, 54–56.
- Денисюк, І. (1970). Проза «малих форм» Олени Пчілки. *Українське літературознавство*, 10, 102–108. Львів: Львівський національний університет імені Т. Шевченка.
- Донцов, Д. (1958). *Мати Лесі Українки (Олена Пчілка). Дві літератури нашої доби*. Торонто: Гомін України, 176.
- Дрофань, Л. А. (1992). *Творчість Олени Пчілки в контексті української літератури другої половини 19 – початку 20 століття*. (Автореф. дис. ... канд. філол. наук). Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка. Київ, 28.
- Дрофань, Л. (2004). *Берегиня: художньо-документальне видання*. Київ: Молодь, 206.
- Зайцева, А. В. (2014). *Творчість Олени Пчілки: жанрово-стильові та ідейні домінанти*. (Автореф. дис. ... канд. філол. наук). Луганський національний університет імені Т. Шевченка. Луганськ, 16.

- Квітка, К. (1917). *Народні мелодії. З голосу Лесі Українки*. Ч. 1. Київ: [б. в.], 229.
- Квітка, К. (2005). *Українські народні мелодії*. Ч. 1. Збірник. Іваницький А. І. (упоряд. та ред.). Київ: ІМФЕ, 480.
- Купрата, Н. (1998). *Літературно-естетичні та суспільно-політичні погляди Олени Пчілки*. Одеса: ОКФА, 64.
- Мікула, О. (2011). *Творчість Олени Пчілки і фольклор*: монографія. Ужгород: Гражда, 312.
- Мікула, О. І. (2007). *Творчість Олени Пчілки і фольклор*. (Автореф. дис. ... канд. філол. наук). Львівський національний університет імені І. Франка. Львів, 18.
- Мірошниченко, Л. (1999). «Український дитячий театр» Олени Пчілки. *Київська старовина*, 4, 114–125.
- Мірошниченко, Л. (2014). Гімн України у дитячій п'єсі Олени Пчілки. *Слово і Час*, 12, 79–85.
- Новаківська, Л. В. (1999). *Просвітницька діяльність і педагогічні погляди Олени Пчілки*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук.). Інститут педагогіки Академії педагогічних наук України. Київ, 19.
- Новаківська, Л. (2002). *Берегиня роду й нації (Олена Пчілка)*. Київ: Науковий світ, 53.
- Пчілка, О. (1930). *Оповідання: з автобіографією*. Харків: Рух, 288.
- Пчілка, О. (1912). *Молода Україна*, 4. Київ.
- Пчілка, О. (1917). Праця виховальна. Доповідь, виголошена на засіданні Гадяцької «Просвіти». ІЛ. Ф.28. Од. зб. 191.
- Пчілка, О. (1919). *Дві п'єски для дитячого театру: 1. Весняний ранок Тарасовий. 2. Казка Зеленого Гаю*. Полтава: [б. в.], 24.
- Пчілка, О. (1988). *Твори*. Київ: Дніпро, 582.
- Пчілка, О. (2011). *Золоті дні золотого дитячого віку*. (Автобіогр. нарис). Мірошниченко Л. (Ред.), Київ: Веселка, 79.
- Пчілка, О. (2015). *Український дитячий театр*. Мірошниченко, Л. (Упоряд., підгот. текстів, передм., текстол. комент.). Київ: Веселка, 440.
- Театральная энциклопедия* (1964). (Тт. I–VI). Т. III. П. А. Марков (Ред.). Москва: Советская энциклопедия.
- Школа, В. (2010). Жанрова природа драматичних творів Олени Пчілки.



- Леся Українка і сучасність*. Т. 6, 402–412. Луцьк: Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки.
- Шнеер, А. Я. (1963). Действо. *Театральная энциклопедия*. (Тт. I–VI). Т. II. П. А. Марков (Ред.). Москва: Советская энциклопедия, с. 345.
- Щукіна, І. (2015). Мелодії до співів у дитячих п'єсах Олени Пчілки. У кн.: *Пчілка, О. Український дитячий театр : п'єси*, 393–430. Київ: Веселка.
- Яблонська, О. (2019). Творчість Олени Пчілки: шевченківський дискурс. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 28, 64–76.

REFERENCES

- Avrakhov, H. (1999). Olena Pchilka – liudyna, shcho mala vyniatkove vidchuttia potreb natsii [Olena Pchilka – a person who had an exceptional sense of the needs of the nation]. *Dyvoslovo*, 12, 54–56 [in Ukrainian].
- Denysiuk, I. (1970). Proza «malykh form» Oleny Pchilky [Prose of “small forms” by Olena Pchilka]. *Ukrainske literaturoznavstvo – Ukrainian literary criticism*, 10, 102–108. Lviv: Lviv National University named after T. Shevchenko [in Ukrainian].
- Dontsov, D. (1958). *Maty Lesi Ukrainky (Olena Pchilka). Dvi literatury nashoi doby [Lesya Ukrainka's mother (Olena Pchilka). Two literatures of our time]*. Toronto: Homin Ukrainy, 176 [in Ukrainian].
- Drofan, L. (2004). *Berehynia: khudozhno-dokumentalne vydannia [Keeper: art and documentary edition]*. Kyiv: Molod, 206 [in Ukrainian].
- Drofan, L. A. (1992). *Tvorchist Oleny Pchilky v konteksti ukrainskoi literatury druhoi polovyny 19 – pochatku 20 stolittia [Olena Pchilka's creativity in the context of Ukrainian literature of the second half of the 19th – beginning of the 20th century]*. (Extended abstract of Candidate thesis). T. Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv, 28 [in Ukrainian].
- Kuprata, N. (1998). *Literaturno-estetychni ta suspilno-politychni pohliady Oleny Pchilky [The literary-aesthetic and socio-political views of Olena Pchilka]*. Odesa: OKFA, 64 [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (1917). *Narodni melodii. Z holosu Lesi Ukrainky [Folk melodies. From the voice of Lesia Ukrainka]*. Part 1. Kyiv, 229 [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (2005). *Ukrainski narodni melodii [Ukrainian folk melodies]*. Part 1. Collection. Ivanytskyi A. I. (Compiled ed.). Kyiv: IMFE, 480 [in Ukrainian].



- Mikula, O. (2011). *Tvorchist Oleny Pchilky i folklor [Olena Pchilka's creativity and folklore]: monograph*. Uzhhorod: Grazhda, 312 [in Ukrainian].
- Mikula, O. I. (2007). *Tvorchist Oleny Pchilky i folklor [Olena Pchilka's creativity and folklore]*. (Extended abstract of Candidate dissertation). Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 18 [in Ukrainian].
- Miroshnychenko, L. (1999). "Ukrainskyi dytiachyi teatr" Oleny Pchilky ["Ukrainian Children's Theater" by Olena Pchilka]. *Kyivska starovyna – Kyiv antiquity*, 4, 114–125 [in Ukrainian].
- Miroshnychenko, L. (2014). Himn Ukrainy u dytiachii p'iesi Oleny Pchilky [The anthem of Ukraine in the children's play by Olena Pchilka]. *Slovo i Chas – Word and Time*, 12, 79–85 [in Ukrainian].
- Novakivska L. V. (1999). *Prosvitnytska diialnist i pedahohichni pohliady Oleny Pchilky [Educational activity and pedagogical views of Olena Pchilka]*. (Extended abstract of Candidate dissertation). Institute of Pedagogy under the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
- Novakivska, L. (2002). *Berehynia rodu i natsii (Olena Pchilka) [Keeper of the family and nation (Olena Pchilka)]*. Kyiv: Naukovyi svit, 53 [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (1912). *Moloda Ukraina [Young Ukraine]*, 4. Kyiv [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (1917). Pratsia vykholvalna. Dopovid, vyholoshena na zasidanni Hadiatskoi «Prosvity» [Educational work. Report delivered at the meeting of Hadiach association "Education"]. IL. F. 28, stor. unit 191 [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (1919). *Dvi p'iesky dlia dytiachoho teatru: 1. Vesnianyi ranok Tarasovy. 2. Kazka Zelenoho Haiu [Two plays for children's theater: 1. Tarasov's Spring Morning. 2. The Tale of the Green Grove]*. Poltava, 24.
- Pchilka, O. (1930). *Opovidannia: z avtobiohrafieiu [The story: with autobiography]*. Kharkiv: Rukh, 288 [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (1988). *Tvory [Works]*. Kyiv: Dnipro, 582 [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (2011). *Zoloti dni zolotoho dytiachoho viku (Avtobiogr. narys) [Golden days of golden childhood (Autobiogr. essay)]*. Miroshnychenko L. (Ed.). Kyiv: Veselka, 79 [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (2015). *Ukrainskyi dytiachyi teatr [Ukrainian children theatre]*. Miroshnychenko, L. (Ed., preface, comments). Kyiv: Veselka, 440 [in Ukrainian].
- Shchukina, I. (2015). Melodii do spiviv u dytiachykh p'iesakh Oleny Pchilky [Melodies for singing in children's plays by Olena Pchilka]. In *Pchilka, O.*



- Ukrainskyi dytiachyi teatr: p'iesy – Ukrainian Children's Theater: plays*, 393–430. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
- Shkola, V. (2010). Zhanrova pryroda dramatychnykh tvoriv Oleny Pchilky [Genre nature of dramatic works by Olena Pchilka]. *Lesia Ukrainka i suchasnist – Lesia Ukrainka and modernity*, 6, 402–412. Lutsk: Volyn National University named after Lesia Ukrainka [in Ukrainian].
- Shneer, A. Ya. (1963). Deystvo. In *Teatralnaya entsiklopediya [Theatrical Encyclopedia]*. (Vols. I–VI). Vol. III, p. 345. P. A. Markov (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Teatralnaya entsiklopediya [Theatrical Encyclopedia]* (1964). (Vols. I–VI). Vol. III. P. A. Markov (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Yablonska, O. (2019). Tvorchist Oleny Pchilky: shevchenkivskyi dyskurs [Creativity by Olena Pchilka: Shevchenko's discourse]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 28, 64–76. *Philological Volyn: Text and Context*, 28, 64–76 [in Ukrainian].
- Zaitseva, A. V. (2014). *Tvorchist Oleny Pchilky: zhanrovo-stylovi ta ideini dominanty [Olena Pchilka's creativity: genre-style and ideological dominants]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Luhansk National University named after T. Shevchenko. Luhansk, 16 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2019 р.



Розділ 2.

Європейська академічна музика: традиції, інновації, аспекти інтерпретації

УДК 78.071.2 : 78.03

DOI 10.34064/khnum1-5606

Коденко І. І.

ORCID 0000-0003-3579-2709

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект

АНОТАЦІЯ ■ Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. У дослідженні виявлено різні підходи до автентичного виконавства з огляду на можливості історичного музичного матеріалу та способи його відтворення. Проаналізовано останні наукові публікації музикантів-дослідників Н. Сікорської, В. Качмарчика, О. Круглової з метою визначення їх базових положень та виявлення власної дослідницької позиції, яка відіграватиме роль методологічного ключа до аналізу феномена *Early music*. Аналіз різних аспектів вивчення та відтворення старовинної музики виявляє, з точки зору автора, як фундаментальний і перспективний, підхід, що базується на *кореляції методів деконструкції та історичної реконструкції*, суть яких викладено у статті. Завдяки йому стає можливим адекватне відтворення історичного образу та художнього змісту творів, що належать музичним культурам Ренесансу й Бароко. Також робиться висновок, що художня практика автентичних виконавців має будуватися на досягненнях



і результатах дослідницької роботи та спиратися на досвід і напрацювання першопрохідців автентичного напрямку. Підкреслено й необхідність урахування історичної ситуації, контексту епохи, особливостей інструментарію, канонів нотного запису й виконавства. Детальне вивчення творів старовинної музичної спадщини і способів їх сучасного відтворення талановитими музикантами-виконавцями розглядається як перспектива подальших досліджень. ■ **Ключові слова:** *реконструкція, деконструкція, дискурс, автентичне виконавство, методологічний принцип, виконавські концепції.*

АННОТАЦІЯ ■ Коденко І. І. Специфика исполнения старинной музыки: исторический аспект. В исследовании выявлены различные подходы к аутентичному исполнительству, учитывающие возможности исторического музыкального материала и способы его воссоздания. Проанализированы последние научные публикации музыкантов-исследователей Н. Сикорской, В. Качмарчика, А. Кругловой с целью выявления их базовых положений и собственной исследовательской позиции, способной сыграть роль методологического ключа к анализу феномена *Early music*. Анализ различных аспектов изучения и воспроизведения старинной музыки обнаруживает, с точки зрения автора, как фундаментальный и перспективный, подход, основанный на *корреляции методов деконструкции и исторической реконструкции*, суть которых изложена в статье. Его применение делает возможным адекватное воссоздание исторического образа и художественного содержания произведений, принадлежащих музыкальным культурам Ренессанса и Барокко. Также делается вывод, что художественная практика аутентичных исполнителей должна строиться на достижениях и результатах исследовательской работы и опираться на опыт первопроходцев аутентичного направления. Подчёркнута и необходимость учёта исторической ситуации, контекста эпохи, особенностей инструментария, канонов нотной записи и исполнительских традиций. Детальное изучение произведений старинной музыки и способов их современного воссоздания талантливыми музыкантами-исполнителями рассматривается как перспектива дальнейших исследований. ■ **Ключевые слова:** *реконструкция, деконструкция, дискурс, аутентичное исполнительство, методологический принцип, исполнительские концепции.*



ABSTRACT ■ Kodenko I. I. Specificity of performance of Early Music: historical aspect.

■ **Background.** In today's performing arts, more and more musicians are turning to the trends of historical performance. Therefore, musicology is actively searching for new approaches to the detailed study of authentic performance, to the reproduction of the most adequate ways of interpreting the music of previous eras. Among such methods of interest is the correlation of methods of reconstruction and deconstruction considered in this study.

The object of the study is historically oriented performance of music works. **The aim of the article** is to determine the basic approaches of a number of modern scientific works to the reproduction and interpretation of old music and to identify the research position, which will play the role of methodological key to the analysis of the phenomenon of *Early music*. **The methodology of the research** based on analytical and comparative approaches applied to historical-stylistic phenomena, and emphasizes the methods of deconstruction and reconstruction for ancient music interpretation.

Research results. The study identifies various approaches to studying the specificity of performing early music and to the interpreted compositional object of authentic performance. The latest scientific publications of musicians-researchers are analyzed: N. Sikorska, V. Kachmarchik, E. Kruglova. N. Sikorska (2016) have identified different approaches to musical Baroque legacy, implemented in non-authorial editions of the Romanticism era. She presents in the form of a hierarchical system the stylistic parameters of the authentic performance of the Baroque style in the works for clavier of the late 16th – early 18th century. V. Kachmarchik (2003), in his scientific work, studied the historiography of flute art and determined the main stages of development of the flute design, also noted the basic principles of the formation of German flute pedagogy and determined the role of outstanding personalities in German flute art of the 18th – 19th centuries. E. Kruglova (2007) in her doctoral dissertation summarizes the artistic principles of Baroque vocal art: the vocal tradition of the Baroque era, the specifics of musical expressive means (dynamic, tempo, vocal-language articulation, ornamentation) and vocal technique (breathing, sound emission). She also conducts a comprehensive study based on the cultural-historical method that represent a culture as the key to interpreting a work of art and helps to understand comprehensively the *bel canto* singing tradition in the Baroque era. Also, she uses the theoretical and analytical



methods, which provides a deep analysis of documents to identify the essence of the singing tradition, a thorough study of the means of musical expressiveness that make up its basis; the method of comparative analysis for determination the features of the most important parameters of performing interpretations of music by G. F. Handel in the period under review.

However, these works did not pay due attention to the difference in the basic definitions of the very phenomenon of authentic performance: firstly, of the authentic performance as an instrumental accompaniment of vocal music, and secondly, of the ideas about the essence and nature of the instrumental version of historical performance itself. The author of the article formulates the methodological principles of studying the phenomenon of authentic performance, explains the attributes of the methods of “reconstruction” and “deconstruction” – in relation to the recreation of the historical interpretation of early music. Thanks to the methods of reconstruction and deconstruction, the historical image and meaning of the musical culture of the Baroque and the Renaissance may be recreated adequately. Need to take in account the uniqueness of each historical situation and the importance of the context of the era, in correlation with which the corresponding instruments, canons of musical writing and performance occur, are determined. The use of the reconstruction method led to the comprehension of the change of all means of expressiveness: tempo, motion, instrumentation, touch and strokes – even the tasks and meaning of music as an art form. Note that such an approach as deconstruction involves a “focus shift” to identify small details that will decipher the meaning of the work. The use of this method by authenticity scientists clarifies the incorrectness of the ideas about early music, helps the modern listener to improve the ideas about the relevant cultural era. With the help of scientific discourse, researchers and performers reconstruct the real meaning of early music, a new vision of historical performance as an artistic phenomenon is gradually emerging.

Conclusions. The presented analysis of various approaches to the study and authentic reproduction of music by ancient composers reveals, from the author’s point of view, as a fundamental and promising approach based on the correlation of deconstruction and historical reconstruction methods. The Baroque era is characterized by the huge role of conventions and the careful study of details that are inextricably linked with canon and tradition. In this case, the use of the method of deconstruction destroys, first, the incorrect achievements and ideas about



ancient music, which prevent the modern performer and listener from reaching its understanding.

For an adequate restoration of ancient music, many factors must be taken into account, the main of which is the experience and achievements of pioneers of an authentic direction. The artistic practice of authentic performers should also be based on the achievements and conclusions of the relevant research work.

Prospects for further research in this matter are a detailed study of works of ancient musical heritage and ways of their modern reproduction by talented musicians. ■ **Key words:** *reconstruction, deconstruction, discourse, authentic performance, methodological principle, performing concepts.*

Постановка проблеми. Вже понад півстоліття кілька поколінь музикантів-автентистів захоплюють слухачів безмежною панорамною композиторських та виконавських стилів старовинної музики, насиченістю й невичерпністю відповідних теоретичних концепцій. Тенденція до історично орієнтованого виконання музичних творів простежується по всьому світові, охоплюючи все більш широке коло прихильників. Музиканти-практики та музикознавці ретельно вивчають особливості виконання музичного матеріалу давніх історичних епох, шукають засоби його розшифровки та прочитання, інструментального та вокального втілення в сучасних умовах.

Сьогодні художні особливості феномена *Early music* розглядаються в музикознавстві нарівні з іншими складовими культурного життя Європи. Тому активно ведуться пошуки нових підходів до відтворення найбільш адекватними способами музики попередніх епох, до вірних з позицій історизму її інтерпретацій, так само як і до детального вивчення самого феномена автентичного виконавства.

Метою статті є визначення базових положень ряду сучасних наукових праць з питань відтворення та інтерпретації старовинної музики та виявлення власної дослідницької позиції, яка відіграватиме роль методологічного ключа до аналізу феномена *Early music*.

Аналіз останніх публікацій за темою свідчить, що сфера відповідних музикознавчих досліджень постійно збільшується й оновлюється. Українські музиканти-дослідники беруть активну участь у розвідках щодо феномена історичного виконавства, й серед на-



укових публікацій останнього часу вважаємо за необхідне відмітити наукові роботи Н. Сікорської (2016), В. Качмарчика (2003), О. Круглової (2007) та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Отже, Н. Сікорська (2016) у своїй дисертації розглянула питання, пов'язані зі старовинною клавірною музикою епохи Бароко: особливостями нотації того часу, вживання старовинних інструментів, своєрідністю її редакцій, зроблених у XIX ст., тощо. Авторка відзначає, що «сучасна концепція історично інформованого виконавства базується на системному підході до реконструкції традицій музики минулого» (Сікорська, 2016: 11), а також, що «концепція ретроспективних програм клавірної музики сама собою не була запорукою конкретного виконання з погляду барокового стилю, навіть із залученням старовинного інструментарію» (2016: 6). Дослідниця також стверджує, що необхідні й певні знання щодо історичних періодів, документів, трактатів, манускриптів, рукописів; урахування стилю епохи і багатьох інших факторів. Виконавцям потрібно володіти певними навичками, техніками гри на старовинних інструментах тощо. Н. Сікорська вибудовує ієрархічну систему стильових параметрів автентичного виконавства Бароко у клавірній творчості кінця XVI – початку XVIII ст. та особливостей її фіксації в нотному записі. До речі, дослідниця старовинної музики не тільки теоретизує, але й майстерно грає на клавесині – вона була переможницею клавесинного конкурсу імені Ванди Ландовської.

У роботі «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.» дослідник В. Качмарчик (2003) проаналізував важливі етапи еволюції конструкції флейти та її механіко-акустичної системи, дослідив технологію виконавського процесу в тісному взаємозв'язку з реформуванням інструмента. Важливо, що автор монографії також розкрив основні принципи формування німецької флейтової педагогіки, визначив місце і роль окремих видатних особистостей у німецькому флейтовому виконавстві XVIII–XIX ст. Однак дослідження В. Качмарчика не торкається конкретної специфіки історичного відтворення старовинної музики.

Окрім аналізу питань особливостей інструментального виконавства та реформування самого інструментарію, представленого у до-



слідженні В. Качмарчика, певний внесок у вивчення проблеми внесла дисертація О. Круглової (2007) «Традиції барокового вокального мистецтва і сучасне виконавство на прикладі творів Г. Ф. Генделя». Її робота досліджує проблеми автентичного вокального виконавства, розглядаючи сутність традицій вибраної епохи, зокрема, питання, пов'язані з теорією афектів та їх інтонаційною реалізацією, мелодичною орнаментикою, взаємозв'язком динаміки і темпоритму з вокально-мовною музичною артикуляцією в бароковій музиці.

О. Круглова (2007) зазначає, що сучасні вокалісти-виконавці вивчають музику старих майстрів, але, на жаль, лише деякі володіють відповідним звуковидобуванням і майже ніхто не орнаментує свій спів, тому виконання музики вокалістами стає нецікавим і неясним – взагалі стилістика інтерпретування повністю суперечить естетиці Бароко. Дослідниця вважає, що це є аргументом на користь необхідності наукових розвідок у даному напрямі. Солідаризуючись з авторкою, підкреслимо, що для автентичного відтворення виконавцем старовинної вокальної музики необхідна професійна підготовка музиканта-вокаліста, котра практикується у країнах Західної Європи, де комплексно навчають правил інтерпретації старовинної музики як інструменталістів, так і вокалістів. На жаль, в Україні ще не існує кафедр, що спеціально займалися б підготовкою виконавців згідно з нормами старовинного вокалу. О. Круглова вказує на те, що подолання недоліків, пов'язаних із недостатнім розумінням теорії і практики автентичного вокального співу, потребує формування навичок, які виробляються роками.

Дослідниця застерігає молодих виконавців: необхідно розсудливо підходити до вибору музичного матеріалу, тому що, наприклад, завищена складність доводить до форсування голосу та супутніх руйнівних наслідків – через відсутність міцної вокально-технічної бази. Такий виконавець не тільки спотворює звучання свого голосу, а й змінює загальний зміст твору. Багато творів епохи Бароко несуть у собі велике емоційне навантаження, мають складний настрій. Матеріалом дослідження О. Круглової є фрагменти оперних і ораторіальних композицій Г. Ф. Генделя «Рінальдо», «Гамерлан», «Юлій Цезар», «Роделінда», «Амадіс», «Орlando», «Александр», «Аріодант»,



«Ксеркс», «Месія», написані у тонко вишуканій акварельній манері, які вимагають від музиканта великої музичної та вокальної культури.

Втрага у вокальному мистецтві безперервності виконавських традицій, що йдуть від Ренесансу та Бароко, викликає необхідність пильної уваги до проблем розуміння і правильного відтворення сучасними вокалістами старовинних музично-художніх текстів. О. Круглова узагальнює художні принципи барокового вокального виконавства: співацьку манеру епохи, специфіку музично-виразних засобів (динаміки, темпоритму, вокально-мовної артикуляції, орнаментики) та вокальної техніки (голосоутворення, емісії звуку, дихання). Феномен співацької традиції епохи Бароко в культурному контексті кінця XVII – першої половини XVIII ст. розглядається дослідницею аж до окремих елементів музичної мови. Окреслена нею панорама сучасного стану вокального історичного виконавства дозволила по-новому, точно, висвітлити проблему інтерпретації барокової музики. О. Кругловою вперше описана конкретна практика виконання кількома сучасними видатними зарубіжними співаками творів епохи Бароко.

Дослідниця також зазначає, що тільки знання правил і канонів надасть традиційному виконавцеві повної свободи, та розглядає музично-естетичні проблеми вокальної барокової музики, стилістику її виконання, звертаючи увагу на наукове обґрунтування прочитання тексту, але, на жаль, не торкається технології художнього втілення традиції інструментального супроводу вокальних творів.

Для правильного розуміння відтворення старовинної музики, вокальної та інструментальної, необхідною є, *з точки зору авторки даної статті, кореляція таких понять, як реконструкція та деконструкція*. Важливо підкреслити, що історична реконструкція вимагає повної історичної достовірності, тобто синтезу всіх правил і законів при відновленні старовинної музики, таким чином, реконструкція – поняття й естетичне.

Зазвичай термін «історична реконструкція» – як відтворення матеріальної і духовної культури тієї чи іншої історичної епохи й регіону – пов'язують із відображенням певних історичних подій через різну атрибутику, яесьь дійство або предмети (танець, зброя, одяг, ритуальні звичаї, військові ігри, музичні фестивалі тощо). Вважаємо, що



зі старовинною музикою все набагато складніше. Так, теж існують і конкурси, і фестивалі, присвячені старовинній музиці; створюються, ніби наново, певне середовище, обставини, які дозволяють відновлювати традиційні танці, звичаї, етикет, побут і, що є суттєвим, музичні жанри, характерні для культурного життя різних прошарків суспільства.

Інтерес дослідників до структури і функцій музичних жанрів простягається до часів давньої давнини (Давня Греція, Древній Рим – біблійні інструменти, спів тощо) у зв'язку з такими видами музикування, як вокал та інструментальне виконавство. Звертається увага на візантійську невменну нотацію, григоріанський, знаменний, грузинський і корсиканський лади та древні співи, досліджуються складнощі багатих західних і східних традицій – з іманентними жанрами, які використовують поліфонічний або гармонічний склад. Однак зазначимо: по-перше, далеко не одразу можна відтворити старовинну музику (цьому передуює велика підготовка як музиканта, так і слухача), по-друге, цей когнітивний процес часто приводить до замикання у межах жорстких стереотипів та, потім, до руйнування останніх. Наразі найвідоміші твори А. Вівальді та Й. Баха зводяться в культ, але при цьому вони виконуються зовсім не так, як мали звучати за задумом авторів. Отже, потребують розшифровки такі художні жанри, як канти, меси, знаменний спів, партесний спів, григоріанський спів, кондукт, мотет, віреле, рондо, балада, опера, балет, що є дуже складними (з точки зору структури та смислу), за допомогою вельми знайомих істориків та музикантів-виконавців.

Стверджуємо, що вийти з кола шаблонів і кліше допоможе метод *деконструкції*, який співвідноситься із художньою практикою постмодернізму – феномена, широко представленого в сучасних філософії та мистецтві. Суттю деконструкції є осягнення явища «за допомогою руйнування стереотипу»; щоб зрозуміти, як працює ціле, його потрібно розібрати на деталі, тобто переосмислити, проаналізувати історичні та художні канони, включити в новий контекст. Французькі філософи постмодернізму другої половини ХХ ст. Жиль Дельоз, Жак Дерріда, Жан Ліотар, Ален Бадью, Жан Бодрійяр (2017) ставилися критично до всіх явищ і усталених канонів, намагаючись виявити суперечності



(між логікою і риторикою тощо), та пропонували метод деконструкції для розуміння істинного смислу речей – з подальшим синтезом, реконструкцією. Недалекими від них були «піонери автентизму», які побачили майбутнє і перспективу за старовинною музикою, в сфері котрої своєрідний метод деконструкції діяв у повну силу, руйнував усі стереотипи та консерватизм, але давав абсолютно інше розуміння музичних інтерпретацій і тлумачень тексту. Вважаємо, що відтворення старовинної музики можна співвіднести з поняттям *«реконструкція»*.

Народжувалися нові жанри й напрями (наприклад, неокласицизм або ж нововенська композиторська школа з її додекафонною технікою), піддавалися переосмисленню старовинні жанри і стилі, а феномен автентизму цілком закономірно і повсюдно став розвиватися на цьому ґрунті пошуків нових горизонтів. Використання методу реконструкції привело до модифікації абсолютно всіх засобів виразності: розуміння часу, темпу і руху в музиці, осмислення фразування, інструментування, туше і штрихів і навіть цілі і завдання самої музики. У бесіді з однодумцями дуже влучно з цього приводу висловився свого часу видатний співак і знавець старовинної музики Є. В. Аргишев (Сиров)¹: «Автентизм – це відповідність музики самій собі» (цит. за: Хабирова, 2008). Цей вислів можна прокоментувати таким чином, що музика знаходить «шлях до себе» за допомогою ключів та розгадок, знайдених автентистами. Виходить, що завдяки романтизму і напрямам, що прийшли за ним, а почасти – сформованій академічній традиції виконавства, музика поступово втратила зв'язок із реальністю і, разом з ним, – зі своїм корінням. Подібні явища відбувалися повсюдно, тому один з вищеназваних французьких філософів, Ж. Бодрійяр (2017), бачить саме в мистецтва критичну і терапевтичну функції з повернення реальності, втраченої в сучасну епоху. У своїй праці автор за допомогою критичної теорії намагається пояснити, де «реальність», а де, власне, «симулякри й симуляція». Приблизно

¹ Творча біографія Аргишева пов'язана, перш за все, з ансамблем старовинної музики «Мадригал», у складі якого він виступав від 1972 р. до кінця життя. Водночас, із 1985 р., очолював ансамбль вокалістів «Московський консорт». Збірка віршів і перекладів Аргишева «Час співати» вийшов 2003 р., компакт диск «Євген Аргишев, контрастенор» – 2007 р.



в тому ж напрямі рухались і перші «історичні виконавці», які бачили повернення музичної реальності саме через звернення до витоків і традиційних основ музики, що закладені й описані ще в старовинних музичних трактатах.

Висновки. Представлений аналіз різних підходів до вивчення та автентичного відтворення музики старовинних композиторів виявляє, з точки зору автора, як фундаментальний і перспективний, підхід, що базується на *кореляції методів деконструкції та історичної реконструкції*, суть яких було викладено вище. Для епохи Бароко характерна величезна роль умовностей та ретельного опрацювання деталей, які нерозривно пов'язані з каноном і традицією. У даному випадку використання методу деконструкції автентистами руйнує, насамперед, неправильні напрацювання та уявлення про старовинну музику, що заважають сучасному виконавцеві і слухачеві досягати її розуміння.

Для адекватного відновлення старовинної музики треба враховувати багато факторів, головним із яких є досвід та напрацювання першопрохідців автентичного напрямку. Художня практика автентичних виконавців має також будуватися на досягненнях і висновках відповідної дослідницької роботи.

Перспективи подальших розвідок у даному питанні полягають у детальному вивченні творів старовинної музичної спадщини і способів їх сучасного відтворення талановитими музикантами-виконавцями.

ЛІТЕРАТУРА

- Арнонкур, Н. (2005). *Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди* [пер. с нем. С. В. Грохотов]. Москва: Классика-XXI, 280.
- Арнонкур, Н. *Музыка языком звуков: Путь к новому пониманию музыки* [пер. по изд.: Nikolaus Harnoncourt, «Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis»]. Отримано 22.12.2019 з <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html>.
- Бодрийяр, Ж. (2017). *Симулякры и симуляция* [пер. Качалов А.]. Москва: Постум, 320.
- Качмарчик, В. (2003). *Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.* Донецк: Юго-Восток, 311.



- Кристи, У. (2010). Многие считали наше дело причудливой фантазией букиниста: [интервью с американским клавесинистом, дирижером, создателем и руководителем ансамбля Les Arts Florissants]. [Пер. с англ. Н. Маркарян]. *Early music: альманах XIII Международного фестиваля 5–30 сент. 2010 г. Санкт-Петербург*, 71–73.
- Круглова, Е. В. (2007). *Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 27.
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 320.
- Сікорська, Н. В. (2016). *Клавирна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 17.
- Хабилова, А. (2008, 29 сент.). Аркадий Бурханов: мы играем в экстремально камерном жанре. *Тайга.Инфо*. Отримано з <https://tayga.info/90124>

REFERENCES

- Baudrillard, J. (2017). *Simulyakry i simulyatsiya [Simulacra and Simulation]*. Moscow: Postum. Retrieved from http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml [in Russian].
- Christie, W. (2010). 'Mnogie schitali nashe delo prichudlivoi fantaziei bukinista' [Many considered our business a bizarre fantasy of bookseller] [Interview]. In *Early music* (pp. 71–73). St. Petersburg [in Russian].
- Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis: Essays und Vorträge*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. (Russ. Ed.: Harnonkurt, N. (N. d.). *Muzyka yazykom zvukov: Put k novomu ponimaniyu muzyki [Music as its sounds. The way to a new understanding of music]*. Retrieved 2019, December 22, from <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html> [in Russian].
- Harnonkurt, N. (2005). *Moi sovremenniki: Bakh, Mozart, Monteverdi [My contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]*. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].



- Kachmarchik, V. P. (2003). *Nemetskoe fleytovoe iskusstvo XVIII–XIX vv. [German flute art of the 18th and 19th centuries]*. Donetsk: Yugo-Vostok [in Russian].
- Khabirova, A. (2008, September 29). Arkadiy Burkhanov: my igraem v ekstremalno kamernom zhanre [Arkadiy Burkhanov: We play in extreme chamber genre]. *Tayga.Info*. Retrieved from <https://tayga.info/90124> [in Russian].
- Kruglova, E. V. (2007). *Traditsii barochnogo vokalnogo iskusstva i sovremennoe ispolnitelstvo: na primere sochinenii G. F. Gendelya [Traditions of Baroque vocal art and contemporary performance: on the example of the works of G. F. Handel]*. (Extended abstract of PhD thesis). Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don, Russia [in Russian].
- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Sikorska, N. (2016). *Klavirna muzyka baroko v redaktsiakh druhoi polovyny XIX stolittia: stanovlennia istorichno informovanoho vykonavstva [Baroque Keyboard Music in the Editions of the Second Half of XIX Century: Formation of Historical Informed Performance]*. (Extended abstract of PhD thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2020 р.



УДК 780.616.432 : 785.74] : 78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum1-5607

Кутлуєва Д. В.

ORCID 0000-0002-2751-5720

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера

АНОТАЦІЯ ■ **Кутлуєва Д. В. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера.** У статті розкриваються жанрово-стильові, формоутворюючі та драматургічні особливості Фортепіанного квартету К. М. Вебера з позицій прояву у ньому ігрової логіки. Відзначається взаємодія у творі класичних та а-класичних рис, чому сприяв, з одного боку, вплив попередніх зразків у жанрі фортепіанного квартету, насамперед, творів В. А. Моцарта з їх концертно-театральною орієнтацією; з іншого – поява у цей історичний період нового духовно-естетичного ідеалу, свого роду «проторомантизму», що виражався у художній свідомості нового типу: індивідуально-творчій та фантазійно-ігровій. Багатотемність, що спостерігається у Фортепіанному квартеті К. М. Вебера, дозволяє виявити складну конструкцію, яку можна охарактеризувати як гру темами, чия взаємодія нагадує коловорот ситуацій і персонажів в оперних спектаклях, утворюючи особливу систему, складові якої сконцентровані навколо ідеї множинності в єдності. У кінцевому підсумку, композитор проявив ту майстерність створення «другої реальності», яка в своїй самоцінності змикається з грою. ■ **Ключові слова:** *Фортепіанний квартет К. М. Вебера, жанр, ансамбль за участю фортепіано, ігрова логіка, проторомантизм.*

АННОТАЦИЯ ■ **Кутлуева Д. В. Под знаком игры: Фортепианный квартет К. М. Вебера.** В статье раскрываются жанрово-стилевые, формообразующие и драматургические особенности Фортепианного квартета К. М. Вебера с позиций проявления в нём игровой логики. Отмечается взаимодействие в сочинении классических и а-классических черт, чему способ-



ствovalo, с одной стороны, воздействие предшествующих опытов в жанре фортепианного квартета, прежде всего, сочинений В. А. Моцарта с их концертно-театральным наклоном; с другой – зарождение в этот исторический период нового духовного эстетического идеала, проявления своего рода «проторомантизма», выражающегося в художественном сознании нового типа: индивидуально-творческом и фантазийно-игровом. Многогтемность, наблюдаемая в Фортепианном квартете К. М. Вебера, позволяет выявить сложную конструкцию, которую можно охарактеризовать как игру темами, чьё взаимодействие напоминает круговорот ситуаций и лиц в оперных спектаклях, образуя особую систему, где все слагаемые сконцентрированы вокруг идеи множества в единстве. В конечном итоге, композитор проявил то мастерство сотворения «второй реальности», которое в своей самоценности смыкается с игрой. ■ **Ключевые слова:** *фортепианный квартет К. М. Вебера, жанр, ансамбль с участием фортепиано, игровая логика, проторомантизм.*

ABSTRACT ■ Kutluieva D. V. Under the sign of playing: C. M. Weber's Piano Quartet.

■ **Background.** A play principle is one of the essential properties of the artistic worldview and creative thinking of C. M. Weber. Declaring itself in works of different genres, it takes on many different shades, speaking in the form of comic, ironic, characteristic and carnival. In the instrumental opuses by the composer, the play aspect appears in complex of texture, articulation, intonation and thematic, dynamic and formative techniques that lead to immediate visual and theatrical associations. Expression of play principles in this genre sphere can be considered, on the one hand, as various types of ensemble dialogue, and on the other hand, as virtuosity, producing aesthetic pleasure and sincere joy. The Piano Quartet by the composer, a typical example of the instrumental and play beginnings in the work by C. M. Weber, is a part of repertoires of many ensembles, but it has not yet become an object of serious scientific interest.

The question of the historical and stylistic affiliation of C. M. Weber is debatable, as evidenced by significant differences in the views of scientists on this issue. Some of them, as La Mara (1886), R. Teryokhin (1983), R. Mizitova (1999), see him as the custodian of the Viennese classical tradition, focusing on “mozartianism” of C. M. Weber, others, as J. Warrack (1976) and B. Smallman



(1994), considered him as one of the pioneers of romanticism. The former notes the improvisational nature of the emergence of the quartet cycle, the latter – the elegance of writing and the unusual form of the last part, which served as a model for creating the finale of instrumental opuses for subsequent romantic composers. The pianistic texture by C. M. Weber as reflection of the virtuoso-romantic direction is described in the works of N. Kashkadamova (2006) and O. Skorbyaschenskaya (1993). The aforementioned works also note the unusual form-making of the composer and the fantasy nature of his Minuets-Scherzo, that anticipate the experiments of F. Mendelssohn and other romantic composers. I. Karachevtseva (2015: 24) takes a special position toward the work by C. M. Weber acknowledging it as “the quintessence of a new artistic and stylistic quality that defines the boundary between two historical eras”.

Objectives. The purpose of this article is to identify the genre, dramatic and the shaping characteristics of the Piano Quartet by C. M. Weber as a manifestation of play logic.

Results. The play principle is manifested at all levels of the text of Weber’s work: genre, compositional, dramatic, thematic. C. M. Weber does not resort to the typical of classical piano ensembles three-part cycle, but to the four-part, placing Minuet between *Adagio* and the Finale. In our opinion, the inclusion of the Minuet in the sonata cycle is due to the theatrical and playful mindset of C. M. Weber. This assumption is corroborated by the nature of the dramatic logic of the Piano Quartet cycle, where in each part the listener (including the performer) something unusual, captivating and witty lies in wait. Playful interest in the movement’s intrigue extends even to *Adagio*, which by its nature is less likely to surprise. The entire first section of this part is built of short statements, changes in the types of movement, rhythmic pulsation, contradicting dynamic shades, and ultimately figurative details, as a result of which instead of a holistic meditative theme, a dynamic, instrumental “mise-en-scene” arises. Equally fractional is the main part of the sonata *Allegro*, where the delicate phrase of the solo piano is suddenly interrupted by the irritated intonation of the *sf* and *ff* trills, and the exhorting statement of the string trio makes the piano to have second thoughts. We observe the play logic of the event canvas as the piano and string trio are endowed with their own thematicism, “personified”. The Minuet is unexpected in a minor modus (*g-moll*) in the context of a major composition (*B-dur*), the rapid change of textural-thematic units, and the simplicity of the trio theme – in the spirit of rural



German dances, contrasting the blasting extreme parts. The final rondo (*Presto*) plunges into a whirlpool of refrains and episodes, creating the impression of carnival fuss and kindling the listener's "interest in continuation", and the multi-part composition turns into a comparison of musical "scenes", anticipating the principles of constructing miniature cycles of R. Schumann.

Conclusions. The thematic plethora of the Piano Quartet by C. M. Weber, a totally dynamic character, the violation of the classical linearity and predictability of the plot provide the author with a gargantuan opportunity of ensemble dispositions. The composer follows to the parity of communicants achieved by W. A. Mozart in his piano quartets, grouping them into various combinations. Among them, there are a dialogue of the piano and string trio, a melodic communication of the strings against the background of the figured movement of the piano, the solo of the string instrument against the background of keyboard chords, as well as the pianos' solo in the context of dialogue at the composition level.

Thus, assigning primary importance to the play principle, C. M. Weber signifies a universal factor in creating stylistic harmony, which covers figuratively-thematic, compositional, ensemble spheres. In structuring of the cycle and its individual parts, in the course of the music-event process, in the art of ensemble writing, the composer showed his mastery creating the "second reality" that merges with play in its intrinsic value. ■ **Key words:** *Piano Quartet by C. M. Weber, genre, ensemble with the piano, play logic, pre-Romanticism.*

Постановка проблеми. Ігрове начало становить одну із сутнісних властивостей художнього світосприйняття К. М. Вебера. Заявляючи про себе у творах різних жанрів, воно приймає безліч різних відтінків, виступаючи у формі комічного, іронічного, портретно-характеристичного та карнавального. В інструментальних опусах композитора гра постає в комплексі фактурних, штрихових, інтонаційно-тематичних, динамічних та формотворчих прийомів, що викликають безпосередні асоціації візуально-театрального плану. «Чистим» субстратом ігрового начала у цій жанровій сфері можна вважати, з одного боку, різноманітні види ансамблевого діалогу, з іншого – віртуозність, яка викликає естетичну насолоду і випромінює щирі радість. Типовим зразком інструментально-ігрового начала у творчості К. М. Вебера постає Фортепіанний квартет В-dur (1809),



що входить до репертуару багатьох ансамблевих колективів, але до сьогодні не став об'єктом серйозного наукового інтересу.

Мета даної статті полягає у виявленні особливостей жанру, драматургії та формотворення Фортепіанного квартету К. М. Вебера як прояву ігрової логіки.

Аналіз останніх публікацій. Питання історично-стильової приналежності К. М. Вебера є дискусійним, про що свідчать істотні розбіжності у поглядах вчених з цього приводу. Одні дослідники, такі, як Ла Мара (1886), Р. Терьохін (1983), Р. Мізітова (1999), вбачають у постаті композитора продовжувача віденської класичної традиції, роблячи основний акцент на «моцартіанстві» К. М. Вебера. Інші, як, наприклад, Дж. Воррак (*John Warrack*, 1976: 71) та Б. Смолман (*B. Smallman*, 1994: 28), вважають його одним із перших засновників романтизму; перший з дослідників відмічає імпровізаційну природу виникнення даного квартетного циклу, а другий – елегантність письма і незвичність форми останньої частини, яка стала зразком для створення фіналів інструментальних циклів наступних композиторів-романтиків. Піаністичній фактурі К. М. Вебера, що відбиває віртуозно-романтичний напрям, присвячені роботи Н. Кашкадамової (2006: 100) та О. Скорбященської (1993: 11). Остання також акцентує увагу на незвичності формоутворення, притаманній творчості композитора, та фантазійності його Менуетів-Скерцо, що передують майбутнім зразкам цього жанру у Ф. Мендельсона та інших композиторів-романтиків. Особливу позицію обіймає І. Карачевцева (2015: 24), яка характеризує творчість К. М. Вебера як «квінтесенцію нової художньо-стильової якості, що представляє собою межу між двома історичними епохами».

Виклад основного матеріалу. Слава К. М. Вебера, творця жанру німецької романтичної опери, яскравого художника і виконавця, *a priori* сприймається суспільною свідомістю як така, що належить музичному романтизму. Проте, інструментальні опуси К. М. Вебера 1800-х, періоду його композиторського становлення, фактично не виходять за межі віденської класичної стильової системи, яка ще знаходиться в пізній стадії свого існування. Романтичні риси радше притаманні натурі молодого музиканта з її артистизмом та ясно ви-



явленням фантазійно-ігровим началом, а також його піаністичній практиці¹. У творах цих років навряд чи доцільно шукати паростки романтичного стилю; використовуючи термінологію С. Аверінцева, О. Михайлова та інших (1994: 3–33), скоріше можна говорити про прояви художньої свідомості нового типу – індивідуально-творчої, спрямованої на вільне розпорядження вже існуючим композиторським досвідом (Вайнштейн, 1994). При цьому свобода не означає для К. М. Вебера заперечення сформованих нормативів або їх подолання. Скоріше, він грає з ними, не виходячи за межі, окреслені «правилами», для чого змінює точку зору, ракурс їх бачення. Ігровий модус сприйняття класики надає інструментальним творам К. М. Вебера 1800 років особливу чарівність, обумовлену неординарністю, а часом і несподіваністю художніх рішень, що знаходять прояв у майстерності портретування оперних персонажів та «режисурі» інструментальних «мізансцен». Так ігрове начало поєднується у творах К. М. Вебера з театральним, у чому також можна виявити продовження моцартівських традицій, відзначених багатьма дослідниками – Ла Марою (1886), Р. Терьохіним (1983), Р. Мізітовою (1999).

Для характеристики стилю раннього К. М. Вебера в ситуації зміни парадигм музичної культури доречно навести визначення, що пропонує Л. Кириліна до характеристики пізнього Л. Бетховена: «<...> своєрідний досвід інобуття класичної традиції всередині нової, а-класичної, епохи» (2009: 231). Подібна аналогія, зрозуміло, не ставить знаку рівності між Л. Бетховеном та К. М. Вебером в їхньому відношенні до класики, але свідчить про «передчуття» К. М. Вебером нового духовно-естетичного ідеалу, прояву своєрідного «проторомантизму».

Висловлені міркування дозволяють осмислити художню концепцію Фортепіанного квартету композитора, що написаний у ранній пе-

¹ Н. Кашкадамова (2006) відносить К. М. Вебера до типу віртуоза, відзначаючи, що цьому «сприяли і прекрасні природні піаністичні здібності», які дозволяли піаністу мати різнопланову техніку. Музикознавець відзначає у його технічному арсеналі «бездоганні пальцеві послідовності та пасажі подвійних нот, вільне володіння октавною та акордовою фактурою, безпроблемне виконання децим та ундецим, незвичайну легкість у скоках» (100).



ріод його творчості (1809), у світлі дихотомії «класичне – а-класичне», яка відображена крізь призму ігрових авторських інтенцій.

Ігрове начало проявляється на всіх рівнях художнього тексту веберівського опусу: жанровому, композиційно-драматургічному, тематичному. Немов прагнучи продемонструвати генетичну складність жанру, К. М. Вебер звертається не до тричастинного циклу, типового для класичних ансамблів за участю фортепіано, а до чотиричастинного, розміщуючи Менует між *Adagio* та фіналом. На наш погляд, включення Менуету до сонатного циклу обумовлено театральні-ігровим мисленням К. М. Вебера, його прагненням до множення контрастних композиційних одиниць та перетворення їх послідовності у низку яскравих музично-образних подій, які складаються у цікавий сюжет.

Дане припущення підтверджується характером драматургічної логіки циклу Фортепіанного квартету, де у кожній частині слухача (а також виконавця) чекає щось незвичайне, що захоплює дотепними знахідками. Ігровий інтерес до подієвої інтриги поширюється навіть на *Adagio*, яке за своєю природою найменше схильне до сюрпризів. Слід зазначити, що саме навколо нього згрупувалися написані дещо пізніше швидкі частини, на що вказує Дж. Воррак (1976: 71). У цьому плані *Adagio* може сприйматися як ключ до художнього задуму Квартету в цілому. Весь перший розділ цієї частини вибудовується із коротких реплік, зміни типів руху, ритмічної пульсації, полярних динамічних відтінків, взагалі – образних деталей, в результаті чого замість цілісної медитативної теми виникає динамічна, незважаючи на повільний темп, інструментальна «мізансцена». Настільки ж дрібною постає головна партія сонатного *Allegro*, де чемна фраза соло фортепіано несподівано переривається роздратованою інтонацією трелі *sf* та *ff*, а заспокійлива репліка струнного тріо змушує фортепіано сумніватися у своїй правоті (нерішучі питальні звороти, що розділені паузами). Однак в результаті всі залишаються при своїй думці, тому що фортепіано і струнне тріо наділені власним тематизмом, «персоніфіковані». Наявна ігрова логіка подієвої канви відповідає алгоритму, розкритому Є. Назайкінським у книзі про феномен музичної композиції (1982). Менует сприймається як несподіваний, завдяки мінорно-



му ладу (*g-moll*) у контексті мажорного твору (*B-dur*), швидкій зміні фактурно-тематичних одиниць, а також простодушній темі тріо в дузі сільських німецьких танців, яка є контрастною до польотно-стрімких крайніх частин. Фінальне рондо (*Presto*) занурює у вир рефренів та епізодів, створюючи враження карнавальної метушні та викликаючи у слухача «інтерес продовження» (Бахтин, 1979), а багаточастинна композиція перетворюється на зіставлення музичних «сценок», що передує принципам побудови циклів мініатюр Р. Шумана. Однак, якщо останньому для цементування цілого знадобилися засоби різнопланової варіантності – образної та інтонаційної, то орієнтування К. М. Вебера на класичний тип композиції з риторично запрограмованими семантичними та драматургічними функціями само по собі стало гарантом цілісності композиції.

Водночас, «авантюрне» начало, яке орієнтоване на слухачське сприйняття чергового «сюрпризу», дещо перерозподіляє смислові акценти у циклі Фортепіанного квартету К. М. Вебера, послаблюючи лідерську роль сонатного *allegro* та вирівнюючи «в правах» наступні частини, що стане однією з характерних прикмет романтичних сонатно-симфонічних композицій. Але якщо у Р. Шумана або Ф. Мендельсона це переважно буде пов'язано з програмністю, то у К. М. Вебера порушення ієрархічності циклу обумовлено властивим йому ігровим мисленням. Варто відзначити також, що конструювання художнього цілого за принципом з'єднання «впритул» контрастних епізодів, їх «монтажу» є типовим проявом театральності (Курешева, 1984).

Ігрова логіка музичних подій «підриває» звичайні норми формування. В сонатному *allegro* представлена «мізансцена» постійно порушує інерцію сприйняття, перетворюючи головну партію на 25-тактову побудову із структурою «запитання-відповідь», до якої «прирастають» розширення і доповнення. Зв'язка на новому матеріалі підводить до широко розгорнутого розділу побічної партії у тональності домінанти, де наші очікування виявляються марними. Дві контрастні теми змінюються тим типом викладу музичного матеріалу, який притаманний сполучним партіям сонатних експозицій фортепіанних квартетів В. А. Моцарта та Л. Бетховена, до того ж, представленим



на домінантовій гармонії побічної тональності². Таким чином, відбувається втручання першої побічної теми до зони сполучної, після чого відновлюється звичайний порядок композиційних подій. Наступна подія – нова лірична тема, якій відповідає перша тема побічної партії, що вже звучала. Заключна партія оформлена у повній відповідності до аналогічних розділів класичної форми із закріпленням вихідного обороту *Allegro*. Отже, перша частина веберівського циклу включає сім тем, не враховуючи безлічі тематичних елементів, при цьому перша побічна тема проходить у вигляді ремінісценції в зоні другої. Ще одна тема утворює великий епізод у тональності *Des-dur*, який постає як основна подія розробки. У репризі встановлюється традиційний порядок композиційних подій завдяки вилученню «незапланованої» побічної теми та її збереженню в «належному» місці форми. Як бачимо, К. М. Вебер явно тяжіє до експозиційності, демонстрації тем-образів, їх постійного кількісного збільшення, утворення музичної форми на основі тематичного оновлення, що виступає головним механізмом подієвого процесу та може розглядатися як прояв театральності мислення автора, поезики показу.

Тематична дрібність, часта зміна музичних подій коригує сонатну форму *Adagio non troppo* (*Es-dur*). Якщо перші чотири такти частини можна вважати вступними через їх тезовий характер, то головна партія в тематичному відношенні постає як антитеза двох елементів («слабкого» – короткі спадаючі мотиви, та «сильного» – гамоподібні послідовності в щільній фактурі *ff*), а в композиційному – у вигляді періоду з двох тематично ідентичних речень (6+6 тактів). Однак і тут ігровий спосіб мислення призводить до порушення симетрії через розширення першого речення за рахунок «вставної» ліричної фрази,

² О. Скорбященська, розглядаючи процеси формоутворення і принципи сонатності фортепіанних творів К. М. Вебера, зазначає, що «зоною найбільшого прояву конфліктного динамічного начала формоутворення в експозиції виявляється сполучна частина. Як правило, вона велика, насичена драматичними подіями і зіштовхує в конфліктному протиборстві два інтонаційних елементи». Це дозволяє дослідниці розглядати даний розділ як побудовану за своїми власними законами «малу сонатну форму» всередині «великої» та простежити автономно тенденції її розвитку протягом усього сонатного *allegro* (1993: 11).

що продовжує зону кадансування. З іншого боку, «сильний» елемент у другому реченні наділений функцією сполучної партії, тобто модуляційного «ходу» у тональність домінанти (*B-dur*).

Побічна партія також багатоеlementна та складається з ліричної кантиленної мелодії, імперативних широких ходів у двічі пунктирно-му ритмі та заспокійливої кадансової мелодичної фрази, що нагадує аналогічне завершення першого речення головної теми. Заклучна партія побудована на новому типі руху (тріолі з паузою на першому звуці у вигляді висхідних секундних мотивів).

Центральний розділ *Adagio (più moto e con fuoco)* за ступенем контрасту можна порівняти з деякими епізодами складних тричастинних форм композиторів-романтиків, у тому числі Ф. Шуберта. Тут панує стихія руху, що охоплює значний теситурний простір у партії фортепіано. Однак поява малосекундових мотивів, перетворених на імперативи за типом «сильних» образних елементів, а далі – розгорнутої теми, що включає широкі стрибки побічної партії експозиції, дозволяють бачити в розглянутому розділі властивості розробки. Репризу К. М. Вебер за своїм звичаєм скорочує за рахунок відтворення тільки першого речення головної теми. Таким чином, попри всі творчі знахідки та ігрові моменти, загальна риторика класичної форми, як і сонатного *allegro*, у *Adagio* зберігається.

Відповідно до правил класичного формоутворення – у складній тричастинній формі *da capo* з тріо – побудований і *Minuetto (Allegro, g-moll)*. Його особливість полягає в явному перенесенні драматургічного центру з крайніх розділів на тріо. Вихідний тематизм дуже далекий від танцювальних прообразів. Побудований за принципом діалогу, що оформлюється у шеститактові структури, він має властивості польотної скерційності³. Навпаки, стилістика тріо близька побутовому танцю з типовою для цього жанру квадратністю. Ігрове начало заявляє про себе у другій частині тріо. Спроба продовжити

³ Огляд менуетів-скерцо з сонат К. М. Вебера робить О. Скорбященська, відзначаючи, що назва «Менует» – це «данина традиції, а по суті ці полум'яні п'єси є Скерцо». Авторка, аналізуючи два менуети-скерцо з Першої та Четвертої сонат, бачить в них втілення демонічного начала (1993: 10).



вихідну тему раптово припиняється вторгненням репетиційної сигнальної формули першої частини на гармонії зменшеного септакорду, після чого музична думка, наче втративши під собою ґрунт, потрапляє до тональності *Ges-dur* (тобто такої, що знаходиться у тритоновому співвідношенні до тональності *C-dur*). Лише в останніх тактах тріо у репризному проведенні танцювальної теми поступово повертається тональність *B-dur*. По суті, відбувається те саме, що і у попередніх частинах циклу: структурні нормативи зберігаються, тематичний процес індивідуалізується.

Свободою творчої фантазії відрізняється музична форма *Finale* (*Presto, B-dur*), на що також вказує дослідник жанру фортепіанного квартету Б. Смолман (1994: 28). На його думку, фінал представляє особливий інтерес, тому що головна тема, яка складається з двох контрастних елементів, у кульмінації частини використовується як тема фуги, написаної у подвійному контрапункті. Автор висловлює припущення, що, оскільки це один з найбільш ранніх прикладів фуги-кульмінації у фіналі камерного твору для фортепіано і струнних, він цілком міг стати зразком для втілення подібної ідеї у останній частині Фортепіанного квінтету *op. 44* Р. Шумана, не кажучи вже про багато інших видатних прикладів, що з'явилися пізніше.

Принцип багатотемності, що був одним з улюблених у творчому арсеналі К. М. Вебера, дозволяє створити складну конструкцію, яку можна охарактеризувати як гру темами, чия взаємодія у вихорі вкрай швидкого руху (не тільки в темпі *Presto*, але і в розмірі *alla breve*) нагадує коловорот ситуацій і осіб у моцартівських оперних фіналах. Сонатна форма то наближається до свого інваріанту, то відходить від нього за рахунок виникнення багатьох інструментальних «мізансцен». Різноманітністю тем відзначається головна партія експозиції. Написана у складній тричастинній репризній формі, вона містить також риси пісенної куплетності та варіантності. Двотемність крайніх розділів, друга частина яких є підкреслено-танцювальною і нагадує польку, подібна до куплетної строфи за моделлю «заспів-приспів». Середня ж частина головної партії тематично складається з двох контрастних елементів типу «запитання-відповідь». Весь цей матеріал в різних комбінаціях використовується у наступних розділах фіналу.



Варіація на «приспів» першої частини головної партії, гармонічно ускладнюючись, переростає у сполучну партію, де з'являються широкі ходи в пунктирному ритмі, який уособлює ще одного «персонажа» наступних подій. Побічна тема в тональності домінанти являє собою вільний варіант «приспіву» головної, з'єднаної з поступовими низхідними зворотами, запозиченими з її середньої частини, на якій будується доповнення побічної. Замикається експозиція початковою темою *Presto*.

У розробці, неначе в калейдоскопі, змінюють одна одну теми середнього розділу головної і побічної партій, остання з яких проходить цілком в *C-dur*; водночас народжуються нові музичні ідеї у вигляді коротких зворотів, нагадують про себе вихідні теми, що знаходяться у зоні предикту, в поєднанні з елементами «приспіву». Тут знову знаходить прояв прагнення К. М. Вебера до подолання інерції традицій. Замість домінантового органного пункту і відповідної гармонії він пише послідовність зменшених септакордів, на фоні яких починається реприза. Тим самим порушується одне з непохитних правил класичного формоутворення: необхідність закріплення тоніки у перших тактах репризи. Більш того, даний розділ сонатної форми не стільки стає закономірним підсумком розвитку, скільки виявляється полем подальших композиторських *inventio*. У викладі матеріалу головної партії широко використовуються поліфонічні прийоми, через що її форма втрачає чіткість членування; в зоні сполучної знайдені в експозиції пунктировані мелодичні стрибки утворюють самостійну тему, а на місці заключної виростає велике фугато, де об'єднуються теми «заспіву» і «приспіву», «заспіву» і серединної головної, використовуються численні стретти тощо. Наприкінці раптове *pp* забарвлює вихідну тему, а потім несподівано «вибухає» *ff* останніх тактів.

Тематичне розмаїття Фортепіанного квартету К. М. Вебера, його тотальний динамічний характер, порушення класичної лінійності та непередбачуваність сюжетної канви надають автору колосальну можливість ансамблевих диспозицій. Композитор наслідує досягнуто В. А. Моцартом у його фортепіанних квартетах паритетність комунікантів, які згруповуються у різні комбінації, серед них – діалог фортепіано і струнного тріо, мелодичне спілкування струнних на фоні фігу-



раційного руху фортепіано, соло струнного інструменту на тлі акордів клавішного, а також сольні виходи фортепіано в контексті діалогу на композиційному рівні.

На підставі запропонованого аналізу Фортепіанного квартету К. М. Вебера можна зробити певні **висновки**.

1. У циклі продовжена моцартівська лінія жанру, що йде, перш за все, від його ансамблевого твору для фортепіано і струнних – Фортепіанного квартету № 2 *Es-dur KV 493*, який демонструє яскраве концертно-театральне начало.

2. К. М. Вебер представляє даний жанр не тільки як результат взаємодії ряду складових, але і як особливу систему, всі елементи якої сконцентровані навколо ідеї множинності в єдності. Це стосується і тематизму, і різнопланової варіантності, і інструментального ансамблю, де «разом» означає розкриття активності, тематичної і образної насиченості кожної партії.

3. Поставивши на перше місце ігрове начало, К. М. Вебер надає йому значення універсального фактору у створенні художнього цілого, що охоплює образно-тематичну, композиційну, ансамблеву сфери. У структуруванні циклу та його окремих частин, у протіканні музично-подієвого процесу, мистецтві ансамблевого діалогу композитор проявив ту майстерність створення «другої реальності», яка у своїй самоцінності змикається з грою.

ЛІТЕРАТУРА

- Аверинцев, С., Андреев, М., Гаспаров, М., Гринцер, П. & Михайлов, А. (1994). Категории поэтики в смене литературных эпох. В сб. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, 3–38. Москва: Наследие.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 423.
- Вайнштейн, О. Б. (1994). Индивидуальный стиль в романтической поэтике. В сб. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, 392–430. Москва: Наследие.
- Карачевцева, И. (2015). *Скрипичные сонаты К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона в музыкально-исторической ситуации 1810–1820 годов*.



- (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 208.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*: Тернопіль: АСТОН, 608.
- Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество (Тт. 1–2)*. Т. 2. Москва: Московская консерватория, 596.
- Курышева, Т. А. (1984). *Театральность и музыка*. Москва: Советский композитор, 200.
- Ла Мара (1886). *Музыкально-характеристические этюды. (Тт. 1–2)*. Т. 1. Москва: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 444.
- Мизитова, Р. В. (1999). *Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия*. (Дис. ... канд. искусствоведения). РАМ им. Гнесиных. Москва, 195.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 320.
- Скорбященская, О. А. (1993). *Фортепианное творчество Карла Мариуса фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 18.
- Терёхин, Р. (1983). Концерт для фагота с оркестром К. М. Вебера. В сб. *Вопросы музыкальной педагогики*, 4, 64–83. Москва: Музыка.
- Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London: Oxford University Press, 208.
- Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber. (2nd ed.)*. New York: Cambridge University Press, 377.

REFERENCES

- Averintsev, S., Andreev, M., Gasparov, M., Grintser, P. & Mikhaylov, A. (1994). Kategorii poetiki v smene literaturnykh epoch [Categories of poetics in the change of literary eras]. In *Istoricheskaya poetika: literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya – Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness*, 3–38. Moscow: Nasledie [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskusstvo, 423 [in Russian].
- Karachevtseva, I. (2015). *Skripichnye sonaty K. Vebera, F. Shuberta, F. Mendelzona v muzykalno-istoricheskoy situatsii 1810–1820 godov [Violin*



- sonatas by K. Weber, F. Schubert, F. Mendelssohn in the musical and historical situation of 1810–1820*]. (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi. Kharkiv, 208 [in Russian].
- Kashkadamova, N. (2006). *Istoriya fortepyannogo mistetstva XIX storichchya [History of Piano Art of the XIX Century]*. Ternopil: ASTON, 608 [in Ukrainian].
- Kirillina, L. (2009). *Beethoven. Zhizn i tvorchestvo [Beethoven. Life and art]. (Vols. 1–2)*. Vol. 2. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 596 [in Russian].
- Kuryshcheva, T. A. (1984). *Teatralnost i muzyka [Theatricality and music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 200 [in Russian].
- La Mara (1886). *Muzykalno-kharakteristicheskie etyudy [Musical and Characteristic Studies]. (Vols. 1–2)*. Vol. 1. Moscow: E. Lissner & J. Roman Printing House, 444 [in Russian].
- Mizitova, R. V. (1999). *Fortepeinnaya sonata 10–20-kh godov XIX stoletiya [Piano sonata of the 10–20s of the XIX century]*. (Candidate's thesis). Russian Gnessin's Academy of Music. Moscow, 195 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [The logic of musical composition]*. Moscow: Muzyka, 320 [in Russian].
- Skorbyashchenskaya, O. A. (1993). *Fortepeinnoe tvorchestvo Karla Marii fon Vebera v kontekste kultury nemetskogo romantizma [Karl Maria von Weber's piano work in the context of German Romanticism culture]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, 18 [in Russian].
- Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London: Oxford University Press, 208.
- Terekhin, R. (1983). *Kontsert dlya fagota s orkestrom K. M. Vebera [Concerto for bassoon and orchestra by C. M. Weber]*. In *Voprosy muzykalnoy pedagogiki – Questions of Music Pedagogy*, 4, 64–83. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Vaynshteyn, O. B. (1994). *Individualnyy stil v romanticheskoy poetike [Individual style in romantic poetics]*. In *Istoricheskaya poetika: literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya – Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness*, 392–430. Moscow: Nasledie [in Russian].
- Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber*. (2nd ed.). New York: Cambridge University Press, 377.



УДК 78.071.1 (485) : 78.035

DOI 10.34064/khnum1-5608

Сердюк Я. О.

ORCID 0000-0002-4007-5563

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Камерні твори Аманди Майєр в контексті європейського романтизму

АНОТАЦІЯ ■ Сердюк Я. О. Камерні твори Аманди Майєр в контексті європейського романтизму. В пропонованій статті вперше у вітчизняному музикознавстві здійснюється аналітичний опис творів Аманди Рьонтген-Майєр (1853–1894) – шведської скрипальки, композиторки, піаністки та органістки, що навчалася у Стокгольмському Королівському коледжі музики та Лейпцизькій консерваторії, сучасниці К. Шуман, Й. Брамса, Е. Гріга, ім'я якої є майже невідомим на пострадянському просторі та малознаним у закордонній музикології. Дано характеристику двох опусів для скрипки і фортепіано – Сонати h-moll (1878) і циклу з 6 п'єс для скрипки і фортепіано (1879). Соната h-moll представляє собою класичний за будовою тричастинний цикл. Перша частина – лірико-драматичне сонатне allegro (h-moll), друга – Andantino – Allegretto, un poco vivace – Tempo I (G-dur) – поєднує в собі ліричне та ігрове семантичні амплуа, третя – Allegro molto vivace (h-moll) – активний дієвий фінал з класичною рондо-сонатною структурою.

Шість п'єс не можна з повним правом назвати сюїтним циклом в шуманівському розумінні цього слова, оскільки немає спільної для всіх п'єс літературної програми, інтонаційно-тематичних зв'язків між номерами, наскрізного тематичного розвитку. Але в опусі є певні ознаки циклізації та риси, спільні для всіх п'єс, які сприяють його об'єднанню: тональний план, побудова цілого за принципом контрасту, жанровість, пісенно-танцювальні інтонаційні витоки, провідна роль скрипки у викладенні тематичного матеріалу. ■ **Ключові слова:** Аманда Рьонтген-Майєр, шведська композиторка, скрипка, соната, цикл, мініатюри, жанровість, романтизм, Лейпцизька композиторська школа.



АННОТАЦІЯ ■ Сердюк Я. А. Камерные произведения Аманды Майер в контексте европейского романтизма. В предлагаемой статье впервые в отечественном музыковедении осуществляется аналитическое описание произведений Аманды Рёнтген-Майер (1853–1894) – шведской скрипачки, композитора, пианистки и органистки, обучавшейся в Стокгольмском Королевском колледже музыки и Лейпцигской консерватории, современницы К. Шуман, И. Брамса, Э. Грига, чьё имя почти не известно на постсоветском пространстве и мало известно в зарубежном музыкознании. Дана характеристика двух опусов для скрипки и фортепиано – Сонаты h-moll (1878) и цикла из 6 пьес для скрипки и фортепиано (1879). Соната h-moll представляет собой классический по строению трёхчастный цикл. Первая часть – лирико-драматическое сонатное allegro (h-moll), вторая – Andantino – Allegretto, un poco vivace – Tempo I, (G-dur) – воплощает как лирическое, так и игровое семантические амплуа, третья – Allegro molto vivace, (h-moll) – активный действенный финал с классической рондо-сонатной структурой.

Шесть пьес нельзя с полным правом назвать сюитным циклом в шумановском смысле этого слова, поскольку нет общей для всех пьес литературной программы, интонационно-тематических связей между номерами, сквозного тематического развития. Но в опусе есть определённые признаки циклизации и черты, общие для всех пьес, способствующие его объединению: тональный план, построение целого по принципу контраста, жанровость, песенно-танцевальные интонационные истоки, ведущая роль скрипки в изложении тематического материала. ■ **Ключевые слова:** *Аманда Рёнтген-Майер, шведский композитор, творчество, скрипка, соната, цикл, опус, миниатюры, романтизм, Лейпцигская композиторская школа.*

ABSTRACT ■ Serdiuk Ya. O. Chamber music works by Amanda Maier in the context of European Romanticism.

■ **Background.** The name of Amanda Maier (married – Röntgen-Maier), the Swedish violinist, composer, pianist, organist, representative of the Leipzig school of composition, contemporary and good friend of C. Schumann, J. Brahms, E. Grieg, is virtually unknown in the post-Soviet space and little mentioned in the works of musicologists from other countries. The composer's creativity has long been almost completely forgotten, possibly due to both her untimely death (at the age of 41) and thanks to lack of the research interest in the work of women-



composers over the past century. The latter, at least in domestic musicology, has significantly intensified in recent decades, which is due in part to the advancement in the second half of the XX and early XXI centuries of a constellation of the talented women-composers in Ukraine – L. Dychko, H. Havrylets, A. Zagaikevych, I. Aleksiichuk, formerly – G. Ustvol'ska, S. Gubaydulina in Russia, etc. Today, it is obvious that the development of the world art is associated not only with the activities of male artists, but also with the creative achievements of women: writers, artists, musicians. During her life, A. Maier was the well-known artist in Europe and in the world and the same participant in the musical-historical process as more famous today the musicians of the Romantic era.

Objectives and methodology. The proposed study should complement the idea of the work of women-composers of the 19th century and fill in one of the gap on the music map of Europe at that time. **The purpose** of this article is to characterize the genre-stylistic and compositional-dramaturgical features of selected chamber music works by A. Röntgen-Maier. In this research are used historical-stylistic, structural and functional, analytical, comparative, genre **methods**.

Research results. Carolina Amanda Erika Maier-Röntgen was born in Landskrona, Sweden, where she received her first music lessons from her father. Then she studied at the Royal College of Music in Stockholm, where she mastered playing on the several instruments at once – violin, cello, piano, organ, as well as studied the music theory. She became the first woman received the title of “Musik Direktor” after successfully graduating from college. She continued her studies at the Leipzig Conservatory – in the composition under Carl Reineke and Ernst Friedrich Richter direction, in the violin – with Engelbert Röntgen (concertmaster of the Gewandhaus Orchestra, the father of her future husband J. Röntgen). She toured Europe a lot, firstly as a violinist, performing her own works and her husband’s works, alongside with world classics. After the birth of her two sons, she withdrew from active concert activities due to the deterioration of her health, but often participated in music salons, which she and her husband organized at home, and whose guests were J. Brahms, C. Schumann, E. Grieg with his wife, and A. Rubinstein. It is known that Amanda Maier performed violin sonatas by J. Brahms together with Clara Schumann.

The main part of the composer’s creative work consists of chamber and instrumental works. She wrote the Sonata in B minor (1878); Six Pieces for violin and piano (1879); “Dialogues” – 10 small pieces for piano, some of which were



created by Julius Röntgen (1883); Swedish songs and dances for violin and piano; Quartet for piano, violin, viola and cello E minor (1891), Romance for violin and piano; Trio for violin, cello and piano (1874); Concert for violin and orchestra (1875); Quartet for piano, violin, viola and clarinet E minor; “Nordiska Tonbilder” for violin and piano (1876); Intermezzo for piano; Two string quartets; March for piano, violin, viola and cello; Romances on the texts of David Wiersen; Trio for piano and two violins; 25 Preludes for piano. Sizable part of the works from this list is still unpublished. Some manuscripts are stored in the archives of the Stockholm State Library, scanned copies of some manuscripts and printed publications are freely available on the Petrucci music library website, but the location of the other musical scores by A. Maier is currently unknown to the author of this material; this is the question that requires a separate study.

Due to the limited volume of the article, we will focus in detail on two opuses, which were published during the life of the composer, and which today have gained some popularity among performers around the world. These are the *Sonata in B minor for Violin and Piano* and the *Six Pieces for Violin and Piano*.

Sonata in B minor is a classical three-part cycle. The first movement – lyrical-dramatic sonata *allegro* (B minor), the second – *Andantino – Allegretto, un poco vivace – Tempo I* (G major) – combines lyrical and playful semantic functions, the third – *Allegro molto vivace* (B minor) is an active finale with a classical rondo-sonata structure.

The *Six Pieces for Violin and Piano* rightly cannot be called the cycle, in the Schumann sense of this word, because there is no common literary program for all plays, intonation-thematic connections between this musical numbers, end-to-end thematic development that would permeate the entire opus. But this opus has the certain signs of cyclization and the common features to all plays, contributing to its unification: tonal plan, construction of the whole on the principle of contrast, genre, song and dance intonation, the leading role of the violin in the presentation of thematic material.

Conclusions and research perspectives. Amanda Maier’s chamber work freely synthesizes the classical (Beethoven) and the romantic (Schubert, Mendelssohn, Schumann) traditions, which the composer, undoubtedly, learned through the Leipzig school. From there come the classical harmony, the orderliness of her thinking, clarity, conciseness, harmony of form, skill in ensemble writing, polyphonic ingenuity. There are also parallels with the music of J. Brahms. With



the latter, A. Maier's creativity correlates through the ability to embody freely and effortlessly the subtle lyrical psychological content, being within the traditional forms, to feel natural within the tradition, without denying it and without trying to break it. The melodic outlines and rhythmic structures of some themes and certain techniques of textured presentation in the piano part also refer us to the works of the German composer. However, this is hardly a conscious reliance on the achievements of J. Brahms, because the creative process of the two musicians took place in parallel, and A. Maier's Violin Sonata appeared even a little earlier than similar works by J. Brahms in this genre.

Prospects for further research in this direction relate to the search for new information about A. Maier's life and creativity and the detailed examination of her other works. ■ **Key words:** *Amanda Röntgen-Maier; Swedish composer; violin, Sonata, cycle, opus, miniatures, Romanticism, Leipzig composer school.*

Постановка проблеми. Ім'я Аманди Майєр (у шлюбі – Рьонтген-Майєр) – шведської скрипальки, композиторки, піаністки, органістки, представниці лейпцизької композиторської школи, сучасниці і доброї знайомої К. Шуман, Й. Брамса, Е. Гріга є практично невідомим на пострадянському просторі і мало згадуваним в роботах музикознавців інших країн світу. Творчість композиторки була довгий час майже повністю забутою, що пояснюється, можливо, як її передчасною смертю (у віці 41 року), так і недостатнім дослідницьким інтересом до творчості жінок-композиторок протягом минулого століття. Принаймні, у вітчизняному музикознавстві він значно посилюється лише в останні десятиріччя, що пов'язане, не в останню чергу, і з висуненням у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. в українському культурному просторі цілої плеяди найталановитіших жінок-композиторок: Л. Дичко, Г. Гаврилець, А. Загайкевич, І. Алексійчук, трохи раніше – Г. Уствольської, С. Губайдуліної в Росії, тощо. На сьогоднішній день абсолютно очевидним є те, що розвиток світового мистецтва пов'язаний не лише з діяльністю чоловіків-митців, але й з творчими досягненнями жінок – письменниць, художниць, музиканток. За життя А. Майєр була досить знаною в Європі і світі артисткою і такою ж учасницею музично-історичного процесу, як і більш відомі сьогодні музиканти романтичної доби.



Пропонована розвідка має доповнити уявлення про творчість жінок-композиторок XIX ст., заповнюючи «білу пляму» на музичній мапі тогочасної Європи. **Метою** даної статті є характеристика жанрово-стилістичних та композиційно-драматургічних особливостей вибраних камерно-інструментальних творів А. Майєр.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогоднішній день авторці цих строк невідома інформація про наявність на пострадянському просторі наукових праць, опублікованих іншими дослідниками, що були б присвячені життю й творчості А. Майєр. У роботах європейських та американських музикознавців ім'я композиторки згадується епізодично: в працях, що розглядають музичну культуру, виконавське мистецтво Швеції того часу (Jönsson, Å., 1995: 151–156; Karlsson, Å., 1994: 38–43; Lundholm, L., 1992: 14–15; Öhrström, E., 1987, 1995); словниках Г. Рімана (2017) та Гроува (2001), біографічному довіднику «Women of Notes: 1,000 Women Composers Born Before 1900» (Laurence, 1978). Трохи більший за обсягом біографічний матеріал розміщено на сайті Шведського музичного товариства (Öhrström, E., 2013).

Крім того, ім'я А. Майєр подекуди згадується в зарубіжних музикознавчих працях разом з ім'ям її чоловіка Юліуса Рьонтгена – піаніста, композитора, диригента (Vis, 2007); у виданні вибраних листів Е. Гріга, в тому числі й до Ю. Рьонтгена (Grieg, 2001); у роботах, присвячених Й. Брамсу: в одній наведено уривок з листа Ю. Рьонтгена дружині, в якому йдеться про його спілкування з німецьким майстром (Internationaler Brahms-Kongress, Gmunden, 1997), в іншій згадується домашній концерт за участю Й. Брамса, Ю. Рьонтгена та А. Майєр (Hofmann R., Hofmann K., 2006).

Сьогодні в Інтернеті наявні записи деяких творів А. Майєр¹, їх короткі характеристики у блогах зарубіжних музикантів-виконавців, стислі біографічні матеріали (Brown, N. A., 2016; Fine, E., 2009; Broad, L., 2019).

¹ Дискографія та записи творів композиторки представлені у таких джерелах: Amanda Maier (n. d). *Julius Röntgen 1833–1932*; Broad, L. (2019). Listening to Amanda Röntgen Maier (Інтернет адреси подано в списку літератури).

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Кароліна Аманда Еріка Майєр-Рьонтген народилася у Ландскроні (Швеція), де отримала перші уроки музики від свого батька. Потім навчалася у Королівському коледжі музики у Стокгольмі, де опанувала гру одразу на кількох інструментах – скрипці, віолончелі, фортепіано, органі, а також вивчала теорію музики. Вона стала першою жінкою, що здобула звання «Musik Direktor» після успішного закінчення коледжу. Продовжила навчання у Лейпцизькій консерваторії – з композиції у Карла Рейнеке та Ернста Фрідріха Ріхтера, зі скрипки – в Енгельберта Рьонтгена (концертмейстера оркестру Гевандхаус, батька її майбутнього чоловіка Ю. Рьонтгена). Багато гастролювала Європою, перш за все, як скрипалька, виконуючи поряд із світовою класикою власні твори та твори чоловіка. Після народження двох синів трохи відійшла від активної концертної діяльності, чому спричинилося й погіршення стану її здоров'я, але часто брала участь у музичних салонах, які вони з чоловіком влаштовували в себе вдома, і гостями яких були Й. Брамс, К. Шуман, Е. Гріг з дружиною, А. Рубінштейн. Відомим є факт виконання А. Майєр скрипкових сонат Й. Брамса разом із К. Шуман.

Основну частину творчого доробку композиторки складають камерно-інструментальні твори. Її перу належать Соната для скрипки і фортепіано h-moll (1878), Шість п'єс для скрипки і фортепіано (1879), «Діалоги» – 10 мініатюр для фортепіано, частину з яких створено Ю. Рьонтгеном (1883), «Шведські пісні й танці» для скрипки і фортепіано, Квартет для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі e-moll (1891), «Романс» для скрипки і фортепіано, Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1874), Квартет для фортепіано, скрипки, альту та кларнета e-moll, «Nordiska Tonbilder» для скрипки і фортепіано (1876), Інтермеццо для фортепіано, Два струнних квартети, Марш для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі, Тріо для фортепіано та двох скрипок, 25 прелюдій для фортепіано².

² Значна кількість творів, вказаних у цьому списку, досі не є надрукованою, рукописи частини з них зберігаються в архіві Державної бібліотеки Стокгольма, скановані копії деяких рукописів та друкованих видань наявні у вільному доступі на



Зважаючи на обмежений обсяг статті, ми докладно зупинимося на двох опусах, які було опубліковано ще за життя композиторки, і які сьогодні дістали певну популярність серед виконавців в різних країнах світу. Це *Соната h-moll для скрипки і фортепіано* та *Шість п'єс для скрипки і фортепіано*.

Сонату h-moll написано через два роки після закінчення Лейпцизької консерваторії, у період найбільш активної гастрольної діяльності А. Майер, коли вона перебувала на піку своєї виконавської кар'єри. Твір являє собою класичний за будовою тричастинний цикл. Перша частина – лірико-драматичне сонатне *allegro (h-moll)*, друга – *Andantino – Allegretto, un poco vivace – Tempo I (G-dur)* – поєднує в собі ліричне та ігрове семантичні амплуа, третя – *Allegro molto vivace (h-moll)* – активний дієвий фінал з класичною рондо-сонатною структурою.

Перша частина відкривається темою схвильовано-пристрасного, поривчастого характеру, який створюється завдяки пунктирному ритму, висхідному секвенційному руху мелодії, її широкому діапазону та стрибкам на великі інтервали, а також – завдяки фактурному рішенню фортепіанної партії, в якій супровід основної мелодичної лінії викладено бурхливими фігураціями, що охоплюють значний регістровий діапазон. Також особливості виразності темі надають деякі гармонічні звороти, наприклад, субдомінанта з непідготовленим затриманням в сопрано.

Головна партія має чітку й завершену, майже квадратну, структуру. Це період з шістнадцяти тактів повторної будови із розширенням в другому реченні. Основну мелодичну лінію в першому реченні викладено скрипкою, у другому – фортепіано. За стилістикою, загальним інтонаційним строем, гармонічним змістом тема головної партії нагадує теми деяких «Пісень без слів» Ф. Мендельсона.

Зв'язуюча партія починається з нової теми дещо спокійнішого, розповідного характеру. За інтонаційною будовою вона ближча до на-

інтернет-ресурсі «*Petrucchi music library*», доля партитур ще низки творів А. Майер автору цього матеріалу на даний момент невідома; це питання, що потребує окремого дослідження.



родних пісень або до багатьох сторінок пісенної творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. Вона має діалогічну будову, основна мелодична лінія весь час передається від інструменту до інструменту, основним прийомом мелодичного розвитку також є секвенціювання. Характерною особливістю гармонічного плану теми є наявність «золотого ходу», який утворюється між сопрано та середніми голосами фактури, що також, у поєднанні з пісенною основою, споріднює тему з музикою згаданих вище композиторів. Цей розділ, відповідно до своєї драматургічної функції, відрізняється більшою тонально-гармонічною нестійкістю, ніж головна партія, великою кількістю відхилень. У другому реченні основна мелодична лінія дещо змінюється, в ній з'являється форшлаг, що надає темі скерцозного відтінку. Саме цей мелодичний зворот надалі активно використовуватиметься у розробці. У другому розділі зв'язуючої партії повертається матеріал головної, тут поступово відбувається модуляція у тональність побічної партії – D-dur. Появі теми побічної партії передуює невеликий предикт з органом пунктом на домінанті до D-dur.

Тема побічної партії поєднує в собі пісенні та хоральні жанрові витоки. За загальним характером та інтонаційним строем вона нагадує деякі теми фортепіанних та камерних творів як Ф. Мендельсона, так і Р. Шумана (наприклад, тему побічної партії першої частини Першої фортепіанної сонати останнього, тему головної партії першої частини його ж Фортепіанного концерту, тощо). У зоні побічної партії А. Майер застосовує характерний для романтичних сонатних форм (зокрема, шубертівських) прийом – драматичний «зсув» або «прорив» головної партії. Хоча в даному випадку термін «прорив» видається не зовсім точним, тут може йтися радше про «повернення» матеріалу головної партії: останній з'являється після викладення теми побічної як логічне її продовження, без ясно вираженого кадансу, зупинки мелодичного руху і без різкого динамічного контрасту. Однак поступово напруга нагнітається, і експозиція завершується яскравою кульмінацією.

Розробка починається з проведення теми побічної партії у G-dur, далі остання вступає в діалог з початковим мотивом теми головної партії в своєму початковому вигляді та в інверсії. Далі звучить тема першого розділу зв'язуючої партії, спочатку в c-moll, потім – в g-moll;



згодом другий елемент теми зв'язуючої партії піддається активному секвентному розвитку, переплітаючись також і з початковою інтонацією теми головної партії.

Реприза за класичною (зокрема, бетховенською) традицією наступає в момент кульмінації. Але тут має місце не зовсім звичний для сонатних *allegri* бетховенського типу динамічний контраст. Проведення теми головної партії, яким відкривається реприза, починається в нюансі *p* одразу після яскравого *f* заключних тактів розробки. Репризу вирішено загальною за всіма канонами класичної сонатної форми. Тема побічної партії звучить у *H-dur* – однойменній мажорній тональності до основної тональності Сонати. Нетиповою в цьому епізоді є енгармонічна модуляція до *as-moll*.

Завершується перша частина невеликою кодою на матеріалі головної партії з використанням другого елемента зв'язуючої партії, яка нагадує аналогічні розділи форми в камерних творах Ф. Мендельсона та (в меншій мірі) Й. Брамса.

Andantino, яке слідує далі, демонструє цікаве поєднання драматургічних функцій ліричної частини та скерцо. Воно написане в простій тричастинній формі з варійованою репризою. Крайні розділи будуються на темі, що поєднує в собі риси пісенності і танцювальності (тридольний розмір та мотиви з двох нот під лігою, які викликають асоціації з реверансами в старовинних танцях, надають їй певної схожості з менуетом). Середній розділ дещо швидший за темпом та жвавіший за ритмічним рухом, його тематизм має ясно виражений скерцозний характер. Тут А. Майер демонструє неабияку поліфонічну майстерність: увесь цей епізод складено у формі акомпанованого канону, де в партії правої руки фортепіано імітується мелодія скрипки, а у партії лівої руки фортепіано міститься контрастне протискладення. В репризі змінюється фактурний виклад партії фортепіано, з'являються «арфоподібні» гармонічні фігурації. Завершується частина невеличкою кодою, побудованою на заключному мотиві основної теми.

Фінал Сонати будується на контрасті двох енергійних тем танцювально-маршового характеру – головної та побічної партій експозиції рондо-сонатної форми – та пісенно-хоральної ліричної теми, на якій

засновано епізод, що заміщає у цій частині розробку. Але за відсутності власне розробкового розділу відповідний тип тематичного розвитку пронизує всю третю частину Сонати. Це виявляється в активних модуляційних процесах, секвенційному розвитку тематизму. За стилістикою всі три основні теми фіналу нагадують камерні твори Ф. Мендельсона (особливо – фінал Фортепіанного тріо № 1) та, частково, за метро-ритмічною будовою, – Р. Шумана і Й. Брамса, завдяки використанню пунктирних ритмічних фігур, прийому метричного зсуву, коли основна мелодична лінія починається зі слабкої долі.

Вінчає фінал і всю Сонату розгорнута кода у тональності H-dur, яку побудовано частково на новій темі, що є варіантом теми ліричного епізоду фіналу. Водночас, вона інтонаційно споріднена майже з усіма темами попередніх частин, а частково – побудована на матеріалі головної партії фіналу. Мажорне завершення Сонати є реалізацією бетховенської концепції «від мороку до світла», але у романтичному модусі, і тут можна провести паралелі також з двома романтичними фортепіанними сонатами: Першою сонатою Р. Шумана та Другою сонатою Й. Брамса.

Шість п'єс для скрипки і фортепіано написано роком пізніше, ніж Сонату, також в найбільш плідний період творчості А. Майєр. Їх присвячено «Панові Концертмейстерові Рьонтгену», викладачеві композиторки зі скрипки та його дружині – майбутнім свекру і свекрусі А. Майєр.

Цей опус ми не можемо з повним правом назвати сюїтним циклом в шуманівському розумінні цього слова, оскільки тут немає спільної для всіх п'єс літературної програми, інтонаційно-тематичних зв'язків між номерами, наскрізного тематичного розвитку протягом всього опусу. Значно більшою мірою побудова цього циклу нагадує опуси фортепіанних мініатюр Й. Брамса (наприклад, ор. 10, 116–118), які мають лише опосередковані ознаки циклізації, не передбачають обов'язкового виконання усього опусу, але містять можливості для побудови музикантом цілісної наскрізної драматургії і часто звучать в концертних програмах саме як цикли.

Певні ознаки циклізації є і в опусі А. Майєр. Перша з них – це специфічна побудова тонального плану. Між першою та остан-



ньою п'єсами виникає тональна арка: вони обидві написані в C-dur. Тональності всіх інших мініатюр знаходяться з цією тональністю у відношеннях діатонічної спорідненості. Тональність другої п'єси – e-moll, третьої – a-moll, четвертої і п'ятої – d-moll. Тональні зв'язки виникають не лише між крайніми розділами п'єс, більшість з яких написано у складній або простій тричастинній формі, але й між середніми частинами. Наприклад, тональність середнього розділу першої п'єси та ж сама, що і основна тональність третьої – a-moll; в цій тональності подано й одну з тем середнього розділу шостої п'єси; ще одна тема того ж розділу має тональність A-dur – однойменну по відношенню до a-moll. На протиставленні однойменних мажору й мінору будується і тональний план четвертої п'єси: крайні розділи подано в d-moll, середній – в D-dur.

Драматургію циклу побудовано на контрасті лірико-жанрових та жанрово-ігрових за образним модусом мініатюр. При цьому в останні композиторка привносить також і епіко-героїчну образність. До ліричних сторінок циклу належать друга, третя та п'ята п'єси, ігрове та подекуди героїчне начало концентрується в крайніх розділах першої, четвертої та шостої п'єс.

Ще одна риса, яка об'єднує всі п'єси циклу – це опора на пісенні й танцювальні інтонаційні витоки. Пісенні, навіть романсові, інтонації знаходимо у середньому розділі першої п'єси, на пісенному тематизмі будуються друга та третя п'єси, середні розділи четвертої та шостої п'єс. Танцювальність в органічному синтезі з пісенністю також пронизує весь цикл: друга п'єса за ритмікою і мелодичною пластикою нагадує менует, третя має яскраво виражені ознаки сициліани, п'ята – мазурки (що виражається в наявності характерних для цих жанрів розмірів та ритмічних фігур), а тема основного розділу шостої п'єси – грубуватого селянського вальсу або лендлеру. Окрім цього, четверта п'єса за жанровими ознаками представляє собою скерцо: її відрізняє швидкий темп, тридольний розмір, легкі, відривчасті штрихи в партіях обох інструментів. Тобто жанровість також є ознакою, яка поєднує між собою всі мініатюри циклу.

Нарешті, ще одним фактором, який слугує об'єднанню шести п'єс між собою, є спільна для всіх мініатюр роль скрипки як провід-



ного солюючого інструмента. Фортепіанна партія в більшості випадків містить лише гармонічний супровід, лише подекуди переймаючи на себе тематичні функції. Фактура фортепіанного акомпанементу частіше за все проста, наприклад, у другій п'єсі це скупий хоральний виклад, у третій – компактні гармонічні фігурації, у п'ятій – типові для танцювальної музики формули «бас – акорди». Тільки у першій, четвертій та шостій п'єсах фортепіанна партія є більш розвиненою і тематично насиченою. Це кардинально відрізняє цикл з шести мініатюр від Сонати h-moll, де партії обох інструментів були цілком рівноправними.

Усе сказане дозволяє розглядати цикл з шести п'єс як своєрідний аналог «Пісень без слів» Ф. Мендельсона і фортепіанних мініатюр Й. Брамса, але в іншому інструментальному складі, оскільки саме скрипка була найбільш природним виразником музичних ідей А. Майєр.

Висновки. В своїй камерній творчості Аманда Майєр вільно синтезувала класичні (бетховенські) та романтичні – шубертівські, мендельсонівські, шуманівські – традиції, які композиторка, безсумнівно, засвоїла через лейпцизьку школу. Від останньої йдуть і класична гармонійність, впорядкованість мислення, ясність, лаконічність, стрункість форми, майстерність ансамблевого письма, поліфонічна винахідливість. Виникають також і певні паралелі з музикою Й. Брамса. З останнім А. Майєр споріднює вміння вільно та невимушено втілювати тонкі грані ліричних почуттів, знаходячись в межах традиційних форм, відчувати себе природно в руслі усталеної традиції, не заперечуючи її і не намагаючись зламати. Також до творчості німецького композитора відсилають мелодичні абриси та ритмічні структури деяких тем та певні прийоми фактурного викладу в партії фортепіано. Але навряд чи ми можемо говорити про свідому опору на здобутки Й. Брамса, оскільки творчий процес в обох музикантів відбувався паралельно, а Скрипкова соната А. Майєр з'явилася навіть трохи раніше, ніж аналогічні твори в цьому жанрі німецького романтика.

Перспективи подальшого дослідження нашої теми пов'язані з пошуком нової інформації стосовно життя й творчості А. Майєр, детальним розглядом інших її творів з метою побудови періодизації твор-



чого шляху композиторки, виявлення закономірностей еволюції її стилю, національної специфіки музичного мислення шведської мисткині.

REFERENCES

- Amanda Maier (n. d.). *Julius Röntgen 1833–1932*. Retrieved January 28, 2019, from <http://www.juliusrontgen.nl/nl/familie/eerstehuwelijk/amanda-maier> [in Swedish].
- Broad, L. (2019). *Listening to Amanda Röntgen Maier*. Retrieved from <https://leahbroad.wordpress.com/2019/01/13/listening-to-amandarontgen-maier/> [in English].
- Brown, N. A. (2016). Discovering composer Amanda Maier. *In the muse: performing arts blog*. Retrieved from <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/> [in English].
- Fine, E. (2009). *Unjustly neglected composers: Amanda Maier*. Retrieved from <https://musicalassumptions.blogspot.com/2009/12/unjustly-neglected-composers-amanda.html> [in English].
- Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches (Edvard Griegs Briefwechsel / Herausgegeben Von Klaus Henning)*. (Edited and translated by Finn Benestad & William H. Halverson). Ohio: Peer Gynt Press, 455 [in English].
- Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret* [Johannes Brahms as pianist and conductor: Chronology of his work as interpreter]. Tutzing: Hans Schneider, 400 [in German].
- Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien [International Brahms Congress Gmunden 1997. Publications of the Archive of the Society of Friends of Music in Vienna]* (2001). Vol. 1. Wien: H. Schneider, 682 [in German].
- Jönsson, Å. (1995). Violin virtuos och music pionjär [Violin virtuoso and music pioneer]. *Historien om en stad. Landskrona 1800–1899 – The history of a city. Landskrona 1800–1899*, vol. 2. Landskrona: Landskrona kommun, 151–156 [in Swedish].
- Karlsson, Å. (1994). Amanda Maier – violin virtuos och Landskronafflicka [Violin virtuoso and Landskrona girl]. *Landskrona profiler. – Landskrona Profiles*. Landskrona: Landskrona museum, 38–43 [in Swedish].



- Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press, 101 [in English].
- Lundholm, L. (1995). *Amanda Maier-Röntgen: 20/2 1853 i Landskrona –15/6 1894 i Amsterdam: en bortglömd svensk musikprofil [Amanda Maier-Röntgen: 20/2 1853 in Landskrona –15/6 1894 in Amsterdam: a forgotten Swedish music profile]*. Landskrona: [self-published] [in Swedish].
- Öhrström E., & Eriksson B. (1995). *Amanda Maier Röntgen. Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid. – Female composers. A pick from the 19th century to the present*. Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket, 9–10 [in Swedish].
- Öhrström, E. (n. d.). *Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). Swedish Musical Heritage | The Royal Swedish Academy of Music*. Retrieved January 23, 2019, from <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> [in English].
- Öhrström, E. (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige [Civil women's musicianship in 19th century in Sweden]*. (Dissertation in musicology). University of Gothenburg [in Swedish].
- Riemann, H. (2017). *MusikLexikon [Music Lexicon]*. Nikosia: TPVerone Publishing house Ltd, 576 [in German].
- The new Grove dictionary of music and musicians* (2001). Vol. 21. London: Macmillan, 832 [in English].
- Vis J. (2007). *Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus [Gaudeamus: the life of Julius Röntgen (1855–1932), composer and musician]*. Zwolle [Netherlands]: Waanders Uitgevers, 560 [in Dutch].

Стаття надійшла до редакції 29.12.2019 р.



УДК 780.616.432.071.1 (092) (44)

DOI 10.34064/khnum1-5609

Клендій О. М.

ORCID 0000-0002-0664-4697

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса

АНОТАЦІЯ ■ **Клендій О. М. Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса.** Статтю присвячено виконавській діяльності К. Сен-Санса, видатного французького композитора і піаніста-віртуоза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Визначено тип його виконавського стилю і пов'язані з ним художні пріоритети, які пройшли еволюцію від класико-романтичних настанов творчості до власних зразків неостильового мислення. Підкреслено жанрову і стильову взаємообумовленість двох основних напрямів творчої діяльності К. Сен-Санса – концертної та композиторської. На основі систематизації репертуарних списків К. Сен-Санса виділені його виконавські вподобання. Сформульовані вимоги, які висувають перед піаністом фортепіанні твори К. Сен-Санса. Окреслено панораму інтерпретаційних версій найбільш виконуваних в наш час творів митця для фортепіано *solo*. Робиться висновок про те, що інтерпретаційний підхід до дослідження творчої діяльності К. Сен-Санса розкриває сутність фортепіанного стилю унікального митця та може стати відправною точкою в опануванні українськими виконавцями традицій французької фортепіанної культури. ■ **Ключові слова:** *фортепіанне мистецтво, виконавська діяльність К. Сен-Санса, інтерпретологічний підхід, виконавський стиль, фортепіанні цикли К. Сен-Санса, французька фортепіанна культура.*

АННОТАЦІЯ ■ **Клендий О. Н. Интерпретологическое измерение фортепианного творчества К. Сен-Санса.** Статья посвящена исполнитель-



ской деятельности К. Сен-Санса, выдающегося французского композитора и пианиста-виртуоза второй половины XIX – начала XX в. Определён тип его исполнительского стиля и связанные с ним художественные приоритеты, которые прошли эволюцию от классико-романтических установок творчества к собственным образцам неостилевого мышления. Подчёркнута жанровая и стилевая взаимообусловленность двух основных направлений творческой деятельности К. Сен-Санса – концертной и композиторской. На основе систематизации репертуарных списков К. Сен-Санса выделены его исполнительские предпочтения. Сформулированы требования, которые ставит перед пианистом исполнение фортепианных произведений К. Сен-Санса. Очерчена панорама интерпретационных версий самых исполняемых в наше время произведений художника для фортепиано *solo*. Делается вывод о том, что интерпретационный подход к исследованию творческой деятельности К. Сен-Санса раскрывает сущность фортепианного стиля уникального художника и может стать отправной точкой в освоении украинскими исполнителями традиций французской фортепианной культуры. ■ **Ключевые слова:** *фортепианное искусство, исполнительская деятельность К. Сен-Санса, интерпретологический подход, исполнительский стиль, фортепианные циклы К. Сен-Санса, французская фортепианная культура.*

ABSTRACT ■ **Klendi O. M. Interpretative aspect of C. Saint-Saëns's piano music.**

■ **Background, the objective of the research.** From the perspective of interpretative discourse, C. Saint-Saëns's heritage widens the contemporary views of his performance career and explains the nature of his pianoforte mentality. Moreover, an interpretative approach is becoming an important part of its investigation methodology, which makes it possible to state **the aim of the paper**, which is *to determine the priorities of C. Saint-Saëns as being an outstanding virtuoso performer of his historical era (what is necessary to understand his artistic mentality)*. According to the aim of the paper, the following practical tasks have been solved: 1) lay down the requirements for a pianist when performing C. Saint-Saëns's pianoforte cycles; 2) determine the artist's most performed solo pianoforte works nowadays (namely the cycles).

The methodological basis of the research is a comprehensive approach based on the unity of historical biographical, genre-style and performance research



methods that emphasize the importance of the piano work of a unique French artist for modern generations of performers.

The results of the research. The analysis of the performances of young C. Saint-Saëns has become obvious that at the beginning of his performance career, he was far from the traditional image of a pianist-virtuoso typical for the first half of the 19th century and has represented the model of a pianist-interpreter of classical music pieces, according to new cultural tendencies. In the middle of the 1860s C. Saint-Saëns shifted his genre-style priorities in his concert performance and widened the geography of his audience outside France to Germany, England and Russia. The French virtuoso improved his repertoire by performing the works of contemporary composers. However, the tendency towards romantic repertoire did not prevent him from including of J.-Ph. Rameau's and J. S. Bach's works into his concert program. Beginning from the 1890s to the end of C. Saint-Saëns's performance career (1921), his own works made the basis of his concert programs also.

Having systematized of C. Saint-Saëns's repertoire, four performance preferences have been distinguished: 1) interest in the works of Baroque composers and French national culture of pre-classical period; 2) returning to Viennese classicists as the basis of a pianist's concert repertoire in the new historical era; 3) having romanticists' works serving as the example of modern performer's repertoire in the second half of the 19th century; 4) producing his own music pieces and transcriptions.

Based on summarizing the repertoire preferences, in terms of their stylistics and the increase in the significance of the historical interpretation of other composers' works, which can be traced in C. Saint-Saëns's statements and recommendations, it has been concluded that at the beginning of the 20th century his performance style corresponded to the one typical for new post-romantic performers – “interpreters-generalists” (according to O. Kandynskyi-Rybnikov, 1991).

The comparison of C. Saint-Saëns's solo concert programs of different years and the genre and style orientation of the piano compositions created by him in the corresponding periods shows a noticeable interconnection of two major areas of his creative activity – concert and composing. In his **early period**, he interpreted, as a pianist, mainly the classical music pieces (especially Beethoven's). And his own Op. 3, Bagatelli, was created under the influence of the Viennese classicism



music. In his **mature period** (starting from the middle of the 1860s), which was connected with C. Saint-Saëns's concert tours outside France and the enrichment of his repertoire with the works by F. List, F. Chopin, F. Mendelssohn, R. Schumann, there was a shift of the composer's genre and style priorities: he composed the concert etudes of the Op. 52, program pieces of the Album Op. 72. Finally, in his **late period** (from the 1890s), except for his own music pieces, the basis of C. Saint-Saëns's concert programs consists of the works of classicists. At those times, his Suite Op. 90, Six Etudes op. 135 for left hand and Six Fugues Op. 61 were created, which shows the author's interest in the genre models of European Baroque.

The fundamental principles of C. Saint-Saëns's pianoforte mentality has been distinguished: virtuosity and simultaneous accuracy of applying expressive means; clarity and accuracy of instrument sound together with the delicacy and flexible manner of intoning; in terms of the interpretation of historically remote composers' pieces (pre-classical, classical and early-romantic periods), the attempts to approximate the tone to the authentic sound pattern.

Taking into account the composer's performance style and the tasks set in the score of his works, the requirements for a pianists needed for the interpretation of C. Saint-Saëns's pianoforte cycles have been laid down: high level of performance technical preparation; analytical skills, wide kit of mental sound patterns that integrates the features of various historical and style eras, from Baroque to Post-Romanticism.

As for the panorama of the interpretative versions of C. Saint-Saëns's piano works, every cycle has quite rich performance history, which is proved by numerous professional recordings. Over the last decade, more and more recordings of C. Saint-Saëns's pianoforte cycles have been appearing, which contributes to the popularization of the pianoforte heritage of the French artist. Most of them have been created by French pianists. However, the geography of the recordings is quite wide: Italy, the USA, Switzerland, Hungary, Austria, Russia, Germany. Unfortunately, in Ukraine the piano cycles are almost unknown and are rarely performed; there are no known audio recordings of their performance by outstanding Ukrainian pianists.

Conclusion. In search of a starting point in mastering the principles of interpretation of French piano culture, the study of the creative activity by C. Saint-Saëns today has advantages over the study of other French composers



of the mid XIX – early XX century, because there is a large amount of material available that reveals its artistic, in particular performing, priorities.

All the above indicates the need to popularize the piano heritage of C. Saint-Saens in the modern globalized world and proves the importance of an interpretological approach to its understanding. The latter reveals the essence of the piano style of a unique artist who, in his creative evolution, has gone from classic-romantic attitudes to examples of his own neo-stylistic thinking, which dominates the art of the twentieth century. ■ **Key words:** *piano music, C. Saint-Saëns's performance activity, interpretative approach, performance style, pianoforte cycles, French pianoforte culture.*

Постановка проблеми. Проблема інтерпретації фортепіанних творів французьких композиторів є досі відкритою і доволі гострою. Однею з вагомих причин її виникнення є відсутність у музикознавстві системної глибини знань про французьке фортепіанне виконавство як таке. Після Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо гідною уваги вважається лише творчість М. Равеля і К. Дебюсі, частково Ф. Пуленка; інші французькі митці, діяльність яких припадає на XIX ст., згадуються побіжно. На це звертає увагу і доктор мистецтвознавства К. Царьова, хоча і в іншому контексті: «...французька музика до Дебюсі в нашому музикознавстві і в учбових планах взагалі явно недооцінюється» (Царёва, 2011: 37). Констатуємо, що в наукових уявленнях про розвиток французького фортепіанного мистецтва утворилась «прогалина» тривалістю майже у століття. Це стало причиною зникнення з концертних програм великого пласту фортепіанної літератури романтичної доби, що є досить дивним явищем, оскільки в першій половині XIX ст. піаністи Парижу були рушійною силою в процесі ствердження віртуозного фортепіанного репертуару.

В категорію недооцінених композиторів потрапив і видатний французький музикант доби романтизму К. Сен-Санс (1835–1921), чия багаторічна діяльність демонструє феноменальний синтез піаністичного і композиторського мистецтва. У нечисленних джерелах, присвячених постаті митця, зазвичай, приділяють увагу його біографії або великим оперно-симфонічним творам, тоді як фортепіанна спадщина та виконавська діяльність музиканта рідко потрапляють



під «оптичний приціл» дослідницької уваги. Винятком є праці, присвячені фортепіанним концертам. Зарубіжним музикознавцям належить низка фундаментальних праць, де розглядається саме фортепіанна складова життєтворчості К. Сен-Санса (Rathner, S., 1972; Gooley, D., 2013; Segarra-Sisamone, P., 2017).

Розгляд творчого доробку К. Сен-Санса у світлі інтерпретологічного дискурсу розширює сучасні уявлення про його виконавську кар'єру і пояснює сутність його фортепіанного мислення і стилю. Більш того, інтерпретологічний підхід стає важливою **складовою методології** їх вивчення, дозволяючи розкрити й **мету даної статті** – *визначити виконавські пріоритети К. Сен-Санса як видатного віртуоза своєї історичної доби* (від чого залежить і розуміння особливостей його художнього мислення) та вирішити пов'язані з цією метою похідні практичні задачі: 1) сформулювати вимоги, які ставляться перед піаністом при виконанні фортепіанних циклів К. Сен-Санса; 2) окреслити панораму найбільш виконуваних в наш час творів митця для фортепіано *solo* (зокрема, циклів). Отже, **комплексний методологічний підхід**, заснований на єдності історико-біографічного, жанрово-стильового та виконавського аспектів аналізу, увиразнює значущість унікальної фортепіанної творчості французького митця для сучасних поколінь виконавців.

Матеріалом статті слугують програми концертів, рідкісні аудіо-і відеозаписи, висловлювання К. Сен-Санса, відгуки критиків, нотний текст і аудіозаписи фортепіанних циклів композитора («Шести багатель» ор. 3, «Альбому» ор. 72, Сюїти ор. 90, «Шести етюдів» ор. 52, «Шести етюдів» для лівої руки ор. 135 і «Шести фуг» ор. 161).

Аналіз останніх публікацій за темою. Фортепіанна творчість К. Сен-Санса представлена у дослідженнях С. Ратнер (Rathner, S., 1972), П. Сегарра-Сисамона (Segarra-Sisamone, P., 2017), однак названі науковці не виокремлюють проблему взаємообумовленості його виконавської діяльності та композиторської творчості. Цінною є праця Д. Гулей (Gooley, D., 2013), у якій розглядаються ранній і зрілий періоди творчості К. Сен-Санса як піаніста-віртуоза.

Дослідження Д. Рабіновича (1979), К. Мартінсена (1966), А. Кандинського-Рибнікова (1991), Катрич, О. (2000) присвячені



осмисленню поняття виконавського стилю. Названі науковці розробляють методи системного аналізу цього багаторівневого явища і пропонують авторські типології виконавських стилів. І. Рябов (2014) систематизує диференціацію типів виконавців-піаністів в музикознавчих концепціях ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ключовим критерієм у визначенні виконавських пріоритетів митця є його концертний репертуар як відображення індивідуальних принципів і уподобань художника. Цінність репертуарних списків при аналізі виконавського стилю артиста підкреслював О. Кандинський-Рибніков (1991). Український піаніст І. Рябов (2014) вважає репертуар беззаперечним аргументом дослідника, на його думку: «... це єдино надійна інформація, на яку можна спиратися у дослідженні виконавського стилю, оскільки інші особливості, зокрема інтерпретація, звуковидобування, технічна оснащеність, залежать не тільки від самого артиста, а й від реципієнта, який сприймає і оцінює ці особливості» (Рябов, 2014: 70).

Аналізуючи програми виступів молодого К. Сен-Санса, представлені у дослідженні Д. Гулей (Gooley, 2013: 101), помічаємо той факт, що на початку виконавської діяльності він був далекий від усталеного образу віртуоза часів першої половини ХІХ ст., а, скоріше, уособлював модель піаніста-інтерпретатора класичних творів, відповідно до нових культурних тенденцій. Першим відомим постійним місцем його виступів були симфонічні концерти товариства Сен-Сесіль (*Société de Saint-Cécile*). У 1850 р., в рік дебюту товариства, К. Сен-Санс зіграв Концерт *Es-dur* В. А. Моцарта та «Фантазію» Л. ван Бетховена для фортепіано, хору та оркестру. Наступного року він виконував партію фортепіано у «Потрійному концерті» Л. ван Бетховена, у 1852 – Концерт *G-dur* В. А. Моцарта.

Згодом він почав брати участь у концертах численних творчих спілок: Товариства французьких квартетів (*Société des quatuors français*), Товариства образотворчих мистецтв (*Société des beaux-arts*), Товариства духовної музики (*Société de musique sacrée*). Твори Л. ван Бетховена (особливо його сонати і варіації) займали центральне місце у його різноманітному репертуарі. Цікаво, що фортепіанні сонати Й. Гайдна та В. А. Моцарта К. Сен-Санс не виконував. У се-



редині 1860 рр. К. Сен-Сенс змінює жанрово-стильові пріоритети своєї концертної діяльності і розширює географію слухацької аудиторії, виїжджаючи за межі Франції – спочатку в Німеччину, а згодом – в Англію і Росію. Французький віртуоз збагачує свій репертуар творами композиторів-сучасників (Концерт *a-moll* і фортепіанні цикли Р. Шумана, «Угорська рапсодія» Ф. Ліста, ноктюрни, полонези і «Баркарола» Ф. Шопена, мініатюри Ф. Мендельсона) та власними фортепіанними транскрипціями творів Дж. Мейєрбера, Р. Вагнера, К. Вебера, Ф. Ліста. Однак тяжіння до романтичного репертуару не перешкоджало одночасному включенню до концертних програм творів Ж.-Ф. Рамо і Й. С. Баха. Як приклад, наведемо «Італійський концерт» Й. С. Баха, який К. Сен-Санс заново відкрив у 1864 р. і продовжував регулярно виконувати до кінця 1870-х (Gooley, 2013: 103).

Починаючи з 1890 рр. і аж до кінця виконавської діяльності К. Сен-Санса (1921 р.) основу його концертних програм становили власні твори, рідше – твори композиторів-сучасників. Однак, незважаючи на це, він залишався постійним інтерпретатором творів класиків. Систематизувавши репертуар К. Сен-Санса, можна вирізнити чотири напрями його виконавських вподобань: 1) інтерес до творів барокових композиторів і національної французької культури докласичного періоду; 2) повернення до творів віденських класиків як основи концертного репертуару піаніста нової історичної доби; 3) твори романтиків як зразки сучасного репертуару для виконавця другої половини ХІХ ст.; 4) власні твори і транскрипції.

Для наукового осмислення художніх принципів К. Сен-Санса, (особливо в умовах, коли неможливо аналізувати аудіоматеріали «живого виконання»), важливими є думки видатного піаніста-віртуоза щодо інтерпретації творів інших композиторів. З цієї точки зору цінною є лекція, яку 80-річний французький Майстер прочитав 1915 р. у Сан-Франциско: «Про виконання музики, і в основному старовинної музики» (*“On the execution of music, and principally of ancient music”*) (Saint-Saëns, 1915). Її зміст свідчить про його зацікавленість і обізнаність в інтерпретації творів Дж. П. да Палестрини, Ж.-Ф. Рамо, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена. Особливо це стосується питань артикуляції, мелізматики і педалізації, котрі він детально вивчав.



Розглянемо матеріали лекції детальніше, з акцентом на принципах інтерпретації фортепіанних творів великих митців XVIII ст., оскільки вони містять важливу інформацію про виконавське мислення Сен-Санса-піаніста. Так, він висловив зауваження щодо інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо, які він почав редагувати для видавництва «Durand» у 1895 р. Композитор вказує на неможливість розшифрування певних знаків, опираючись на записи в музичних трактатах того часу. З його слів, ці трактати вказують на те, що деякі знаки не піддаються розшифровці, і щоб зрозуміти їх значення, потрібно було почути їх інтерпретацію професорами співу – сучасниками Ж.-Ф. Рамо. Наведемо цитату з його лекції, в якій описується відмінність постановки виконавського апарату: «У клавесиністів кількість позначень прикрас надзвичайна. Як правило, вони дають пояснення цим позначенням на початку своїх робіт, так само робив Рамо. Я відмічу цікавий знак, який вказує на те, що права рука повинна знаходитись на клавіатурі ліворуч від лівої руки. Це свідчить про те, що тоді не було тієї страшної звички грати однією рукою за іншу, як це часто робиться в наш час» (Saint-Saëns, 1915: 13).

Цікавими є думки К. Сен-Санса щодо артикуляції і педалізації творів класиків. Так, вказівки В. А. Моцарта «*non-legato*» зовсім не означають «*staccato*», а лише звичайний спосіб гри на інструменті, справжнє *legato* потрібно там, де автор на це особливо вказав. К. Сен-Санс звинувачує Ф. Калькбреннера (1785–1849) за свавілля вічного *legato* у виконанні фортепіанних творів віденських класиків. Як приклад спотворення задуму автора, наведено редакцію К. Рейнеке одного з концертів В. А. Моцарта: окрім «*molto legato i sempre legato*» – «... ще гірше, у творі, який Моцарт мав геніальну ідею раптово завершити делікатно затіненою фразою, він замінив пропоновані нюанси і завершив твір пасажем на *forte* найпоширенішого [романтичного] характеру» (Saint-Saëns, 1915: 11).

«Чумою» в сучасних для нього виданнях творів віденських класиків французький Майстер називає зловживання педаллю. Він підкреслює, що В. А. Моцарт ніколи не вказував як слід використовувати педаль, оскільки «...чистота смаку – одна з його великих якостей, ймовірно тому він не зловживав педаллю» (Saint-Saëns, 1915: 11). К. Сен-Санс дає тлумачення педалізації Л. ван Бетховена, описуючи



його спосіб позначень як складний і громіздкий: «*senza sordini*» означає без демпферів, щоб опустити їх, Л. ван Бетховен використовує позначення «*con sordini*»; м'яка педаль позначається «*una corda*», для її зняття – «*tre corde*». Однак, на думку французького віртуоза, більшість редакцій неправильно трактують позначення віденських класиків і тому зловживають використанням педалі.

Ще одним цінним джерелом, що відображає інтерпретаційне мислення К. Сен-Санса, є його коментарі до виданої редакції двох сонат В. А. Моцарта (KV 279, *C-dur* і KV 280, *F-dur*). В них подані варіанти розшифрування прикрас (*appoggiatura*). На думку автора, творам В. А. Моцарта пощастило, оскільки правильне тлумачення позначень можна зробити, спираючись на трактат його батька, Л. Моцарта, присвячений грі на скрипці.

Композитор підкреслює, що «*tempo rubato*» винайшов не Ф. Шопен, як вважає більшість, а В. А. Моцарт. Зі слів К. Сен-Санса, підтвердження цього факту знаходиться у епістолярній спадщині віденського класика, у якій, навіть, є рекомендації до виконання цього позначення: «“Супровід”, каже він [В. А. Моцарт] нам, слід грати рівномірно і спокійно, тоді як мелодії дозволяється величезна свобода. Це не безладдя часової організації, як часто сьогодні трактують виконавці, створюючи карикатуру на *tempo rubato*. Для правильного виконання потрібна ідеальна незалежність двох рук, що не під силу кожному» (як цит. у: *Sonates, Mozart W. A., 1915*). Рекомендації К. Сен-Санса торкаються також інтерпретації динамічних відтінків. Аналізуючи відмінності акустичних можливостей старовинного і сучасного (початку ХХ ст.) інструментарію, він робить висновок, що позначення «*forte*» у фортепіанних творах В. А. Моцарта не слід тлумачити буквально: «часто це еквівалент нашому “*mezzo forte*”» (*Sonates, Mozart, 1915*).

Для складення повного уявлення про особистість піаніста-віртуоза, який вражає публіку, слід враховувати відображення «живої» інтерпретації у свідомості слухачів. Хоча, ясна річ, цей критерій є менш достовірним через значний вплив суб'єктивності сприйняття. Узагальнивши критичні матеріали рецензентів 1850–1880 років, можна поділити діяльність К. Сен-Санса-піаніста на два періоди. Перший – до середини 1860-х, в цей період виконавські інтерпрета-



ції молодого французького піаніста описуються як емоційно стримані і «сухі», з досконалою акуратністю і спокоєм. Дивним є те, що в радянських джерелах часто можна зустріти цитування критики саме цього періоду, котрий відбиває тільки початковий етап виконавської діяльності К. Сен-Санса.

Другий період починається з середини 1860 років, коли оцінка виконавських інтерпретацій змінюється на позитивну і залишається такою до кінця його життя. Підтвердженням зміни позиції критиків є відгук в одній з паризьких газет: «Прогрес, якого він (К. Сен-Санс) досягнув у своїй манері фразування та делікатності дотику, поставив його сьогодні в перший ранг віртуозів» (*Concerts et auditions musicales*, 1867: 108), а також відгук на виконання транскрипції Ф. Ліста «Фантазії» Ф. Шуберта (*C-dur*), оп. 15, D. 760. Критик пише про великий успіх: «... славетний піаніст черпає зі свого інструменту дивовижне звучання та м'які ефекти, що по-справжньому вражають» (*De Rozio*, 1876).

Цікавою є стаття Ісідора Філіппа «Сен-Санс – піаніст і органіст» (*Philipp*, 1907), що була написана в 1907 р., ще за життя композитора. Автор пише, що у віці 70 років композитор був великим віртуозом, з «гнучкою» артикуляцією та «прекрасним легато», яким серед віртуозних піаністів початку ХХ ст. більше ніхто не володіє.

У іншій статті І. Філіппа «Сен-Санс, піаніст і композитор для фортепіано», яка написана вже після смерті композитора, в 1922 р., є опис піанізму К. Сен-Санса. Автор вказує на чистоту стилю і коректність засобів виразності, розкутість і впевненість під час гри, завдяки чому навіть важкі пасажі здавалися легкими, «... його техніка виходила за межі великої класичної традиції. Незважаючи на захоплення Лістом, Сен-Санс не наслідує його <...> він не відходить від своїх принципів ясності і точності, ніколи не впадаючи в перебільшення» (*Philipp*, 1922: 40–41). Також описується робота його виконавського апарату: як пише І. Філіпп, він доручав усю головну роботу пальцям, а не рукам. Беззаперечним свідченням віртуозності К. Сен-Санса є низка аудіозаписів, що створюють уявлення про виконавський стиль митця. Однак є декілька факторів, які зменшують їх наукову значимість.

По-перше, вони створені у пізній період виконавської діяльності К. Сен-Санса і не відображають усього його віртуозного і інтерпрета-

торського потенціалу, тому по них неможливо адекватно оцінити всю виконавську багатогранність піаніста. По-друге, якість більшості записів подвійно спотворена (спочатку запис відбувся на роляльній ролик, а потім відтворення ролика було перезаписано на грамплатівку). Незважаючи на це, вони є цінними доказами майстерності французького художника.

Усі доступні аудіозаписи репрезентують лише власні твори К. Сен-Санса. Існують аудіозаписи двох різних років, 1904 і 1919, що створені у паризькій студії *Gramophone and Typewriter Company*. 26 червня 1904 р. були записані: фрагмент з Другого фортепіанного концерту *g-moll*, ор. 16; «Овернська рапсодія» ор. 73; каденція на теми «Африки» ор. 89; вальси ор. 110 і ор. 104. 24 листопада 1919 р.: Мазурка № 1 *g-moll*, ор. 21; 3 і 4 номери з «Алжирської сюїти» ор. 60; Вальс ор. 104. На цих записах (особливо у відомому в багатьох інтерпретаціях сучасних піаністів фрагменті з Другого фортепіанного концерту *g-moll*, ор. 16) прослуховується інтонаційно-ритмічна і темброва різноманітність, кожна фраза передає індивідуальну емоцію, підпорядковану цілісному художньому образу. Вражаючою є насправді віртуозна техніка К. Сен-Санса, що з легкістю долає складні пасажі і об'єднує музичну думку.

Підсумовуючи репертуарні вподобання і думки К. Сен-Санса щодо інтерпретацій творів інших композиторів, робимо висновок, що його виконавський стиль станом на початок ХХ ст. відповідає ознакам нового постромантичного стилю інтерпретаторів-універсалів (за О. Кандинським-Рибніковим), які «...володіють широким у стилістичному відношенні репертуаром, майже однаково вільно почувають себе у творах найрізноманітніших стилів і чудово перевтілюються залежно від стилю виконуваних композиторів» (Кандинський-Рибніков, 1991: 211). Ще однією рисою такого типу виконавців є зростання значення історичності трактувань; увага до цього питання простежується у висловлюваннях та рекомендаціях К. Сен-Санса: «...чим менше музика однієї епохи визначає погляд на твори інших століть, тим більше точка опори криється в самому інтерпретованому явищі і в часі, який породив його» (Кандинський-Рибніков, 1991: 206).



Найявніми є ознаки еволюції виконавського стилю К. Сен-Санса. На нашу думку, на початку діяльності молодий піаніст втілював класичний тип артиста. Перші 20 років французький віртуоз виконував майже виключно музику доромантичного періоду, що вплинуло на формування художньої установки його інтерпретативного мислення, яке відповідає типу «стилізованого виконання <...>, у якому при інтерпретації віддаленої у часі музики втілюється виконавча установка на імітацію відповідного музично-історичного стилю» (Катрич, 2000: 61). Таке «стилізоване виконання» в розквіт піанізму романтичної доби не відповідало уподобанням публіки, котра прагнула вражаючої ефектності, що пояснює негативну критику рецензентів.

Іншим аргументом для підтвердження нашої думки є наведений вище опис виконавської техніки К. Сен-Санса, яка відповідає принципам статичної звукотворчої волі класичного типу виконавця, за класифікацією К. Мартінсена (1966: 99): «...прагнення до точності надасть другорядного значення “грубим установкам” ігрового апарату – плечу, руці; в центрі уваги її цілеспрямованості буде перебувати тонкий апарат – кисть, суглоби пальців». Отже, принципи виконавської техніки і художнього мислення початкового періоду артистичної діяльності митця залишили свій слід, актуалізуючись і в подальшому, до її завершення.

Співставлення програм сольних концертів К. Сен-Санса різних років і жанрово-стильової спрямованості створюваних ним у відповідні періоди фортепіанних композицій виявляє помітний взаємозв'язок двох значних напрямків його творчої діяльності – концертної та композиторської. В **ранній період** творчості, коли основою його репертуару були твори віденських класиків (зокрема, Л. ван Бетховена), ним створені Багателі ор. 3. В композиціях шести невеликих п'єс помітний вплив класицистичного мислення: трьохголосне фугато, варіювання як метод розвитку художнього образу, відтворення ознак жанру менуету, фактурні елементи музики епохи Бароко і віденського класицизму (ламані інтервали і акорди, перехрещення рук).

У **зрілий період**, пов'язаний із розширенням репертуару за рахунок творів Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, транскрипцій творів Р. Вагнера, В. Белліні, Й. С. Баха, К. Сен-Санс продо-

вжує традиції композиторів XIX ст., в першу чергу, піаністів-віртуозів. «Шість етюдів» ор. 52 демонструють інноваційну природу піанізму Сен-Санса, що втілилась у нових фактурно-технічних і тембрових моделях віртуозності. Так, І. Оношко узагальнює роль К. Сен-Санса як блискучого європейського виконавця, який разом з Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Р. Шуманом «реформував жанр фортепіанного етюдю до найвищої досконалості» (Оношко, 2016: 70). До цього періоду належить також «Альбом» ор. 72, що містить п'єси в «моторних» жанрах (токата, тарантела, вальс, менует), які композитор втілює через призму концертно-віртуозного стилю, доповнюючи їх програмно-живописними образами.

В пізній період, коли К. Сен-Санс знову повернувся до класичного репертуару, а також досліджував принципи інтерпретації творів старовинних композиторів, працював над повним виданням спадщини Ж.-Ф. Рамо, були створені Сюїта ор. 90, «Шість етюдів» для лівої руки ор. 135 і «Шість фуг» ор. 161. Названі цикли відбивають процес інтеграції барокової традиції в контекст музики кінця XIX ст. В Сюїті ор. 90 композитор створив нову драматургічну модель жанру, яка містить малий цикл (прелюдію і фугу) та танцювальні п'єси (менует, гавот, жигу). «Шість етюдів для лівої руки» є не лише унікальним прикладом віртуозності, але й рідкісним зразком жанрового синтезу етюдю та програмної сюїти. Останній цикл «Шість фуг» ор. 161, написаний К. Сен-Сансом за рік до смерті (1920), свідчить про гнучкість та винахідливість мислення 85-річного музиканта. Хоча автор в листі до свого друга І. Філіппа й вказував на вплив Й. С. Баха, в жвавому та колористично-зображальному звучанні циклу знаходимо також вплив творчості французьких клавесиністів.

Висновки. У пошуках відправної точки при опануванні принципів інтерпретації французької фортепіанної культури дослідження творчої діяльності К. Сен-Санса на сьогоднішній день має переваги перед дослідженнями творчості інших французьких композиторів середини XIX – початку XX ст., оскільки наявною є велика кількість матеріалів, які різносторонньо розкривають його художні, зокрема виконавські, пріоритети. Виокремимо основні принципи виконавського мислення К. Сен-Санса:



- віртуозність і, одночасно, коректність використання засобів виразності;
- ясність і точність звучання інструменту у поєднанні з делікатністю і гнучкою манерою інтонування;
- відносно інтерпретацій творів композиторів історично віддалених періодів (докласичного, класичного та ранньоромантичного) – намагання наблизити звучання до автентичного;
- стильовий синтез як вплив необарокової тенденції в постромантичному виконавстві Західної Європи.

Враховуючи виконавський стиль композитора і завдання, що закладені у нотному тексті його творів, сформулюємо вимоги до піаніста, які висуває інтерпретація фортепіанних циклів К. Сен-Санса:

- надвисокий рівень технічної підготовки;
- розвинуті аналітичні навички, які дозволятимуть вірно «зчитувати» й доносити до слухача композиторський задум;
- звукообразне мислення, що інтегрує широкий досвід вивчення музики різних історичних епох, від Бароко до постромантичної доби, та спирається на відповідні звукові уявлення.

Щодо панорами інтерпретаційних версій фортепіанних творів К. Сен-Санса, то кожен з циклів має досить багату історію виконань (починаючи з дати публікації по сьогоднішній день), про що свідчать численні професійні записи останнього десятиліття й тенденція до їх зростання – наразі з'являється все більше записів фортепіанних циклів К. Сен-Санса. Більшість з них створена французькими піаністами (Марлін Доссе, Бернард Рінгейсен, Сесіль Оссет, Франсуа-Рене Дюшабль, Бертран Шамайю), однак їх географія є досить широкою: Італія (Маріо Патуцці, Лука Касана, Альдо Чіколіні), США (Джефрі Берлсон, Шура Черкаський, Джулія Зільберквіт, Леон Флейшер), Швейцарія (Альфред Корто), Угорщина (Дьйордь Ціфра), Австралія (Пірс Лейн), Росія (Михайло Петухов, Марія Юдіна), Німеччина (Зонтрауд Шпайдель). Названі виконавці – лауреати престижних міжнародних конкурсів, у більшості – авторитетні професори консерваторій. Отже, сучасна концертна практика підтверджує художню значимість фортепіанних циклів К. Сен-Санса. На жаль, в Україні вони малознані й рідко виконують-

ся; немає жодного їх аудіозапису, здійсненого відомими українськими піаністами.

Вищезазначене свідчить про необхідність популяризації фортепіанної спадщини К. Сен-Санса в сучасному глобалізованому світі та доводить *важливість інтерпретологічного підходу* до її розуміння. Останній розкриває сутність фортепіанного стилю унікального митця, який у своїй творчій еволюції пройшов шлях від класико-романтичних настанов до зразків власного неостильового мислення, що пануватиме в мистецтві ХХ ст.

У перспективі подальшого розвитку теми – вивчення фортепіанного спадку К. Сен-Санса на ґрунті порівняльно-інтерпретологічного аналізу існуючих авторських виконань його творів та їх версій, що були здійснені кількома поколіннями піаністів, що дозволить повніше розкрити фортепіанний стиль французького митця як складову західноєвропейської традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

- Кандинский-Рыбников, А. (1991). Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. *Музыкальное исполнительство и педагогика* (сост. Т. Гайдамович): сб. ст. Москва: Музыка, 189–212.
- Катрич, О. (2000). Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 5, 59–65.
- Мартинсен, К. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника*. Москва: Музыка, 220.
- Оношко, И. Ю. (2016). *Виртуозность как фактор становления и развития фортепианного искусства*. Минск: Белорусская гос. академия музыки, 125.
- Рабинович, Д. (1979). *Исполнитель и стиль*. Москва: Советский композитор, 320.
- Рябов, І. С. (2014). Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3, 68–76.
- Царёва, Е. М. (2011). В. В. Протопопов о романтической музыке. *История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова*. Москва: Московская консерватория, 37–45.



- Concerts et auditions musicales de la semaine. (1867, April 7). *Revue et gazette musicale*, 108.
- De Rozio, Ch. (1876). Musique. *Le Petit Parisien*, 3.
- Gooley, D. (2013). Saint-Saëns and the Performer's Prestige. In J. Pasler (Ed.), *Camille Saint-Saëns and His World* (pp. 98–126). Princeton: Princeton University Press.
- Philipp, I. (1907). Saint-Saëns pianiste et organiste. *Musica*, 57.
- Philipp, I. (1922). Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*, 3.
- Rathner, S. T. (1972). *The Piano Music of Camille Saint-Saëns*. (Ph. D. dissertation). University of Michigan.
- Saint-Saëns, C. (1915). *On the execution of music, and principally of ancient music*. San Francisco: The Blair-Murdock company, 25.
- Segarra-Sisamone, P. (2017). *Scholasticism and Formal Structure in Camille Saint-Saëns's Fugues for Keyboard*. (Ph. D. dissertation). The City University of New York.
- Sonates, Mozart W. A. (1915). In C. Saint-Saëns (Ed.). *Œuvres complètes pour Piano seul*, 1 (pp. 6–9). Paris: Durand & Fils.

REFERENCES

- Concerts et auditions musicales de la semaine. (1867, April 7). *Revue et gazette musicale*, 108 [in French].
- De Rozio, Ch. (1876). Musique. *Le Petit Parisien*, 3 [in French].
- Gooley, D. (2013). *Saint-Saëns and the Performer's Prestige*. In J. Pasler (Ed.), *Camille Saint-Saëns and His World* (pp. 98–126). Princeton: Princeton University Press.
- Kandinskiy-Rybnikov, A. A. (1991) Epokha romanticheskogo pianizma i sovremennoe ispolnitelskoe iskusstvo [The Era of Romantic Pianism and the Contemporary Art of Performance]. *Muzykalnoe ispolnitelstvo i pedagogika – Musical Performance and Pedagogy*. Moscow: Muzyka, 189–213 [in Russian].
- Katrych, O. (2000). Stylovi aspekty muzychno-vykonavskoi interpretatsii [Style aspects of music-performance interpretation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 5, 59–65 [in Ukrainian].



- Martinsen, K. A. (1966). *Individualnaya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli [Individual piano technique based on the sound-creative will]*. Moscow: Muzyka, 220 [in Russian].
- Onoshko, I. Yu. (2016). *Virtuoznost kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva [Virtuosity as a factor of formation and development of piano art]*. Minsk: Belarusian State Academy of Arts, 125 [in Russian].
- Philipp, I. (1907). Saint-Saëns pianiste et organiste. *Musica*, 57 [in French].
- Philipp, I. (1922). Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*, 3 [in French].
- Rabinovich, D. A. (1979). *Ispolnitel i stil [Performer and style]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 320 [in Russian].
- Rathner, S. T. (1972). *The Piano Music of Camille Saint-Saëns*. (Ph D. dissertation), University of Michigan.
- Ryabov, I. S. (2014). Dyferentsiatsii vykonavtsiv-pianistiv (analiz deiakykh kontseptsii XX st.) [Differentiation of Piano Performers (Analysis of Several the Concepts of the 20 Century)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3, 68–76 [in Ukrainian].
- Saint-Saëns, C. (1915). *On the execution of music, and principally of ancient music*. San Francisco: The Blair-Murdock company, 25.
- Segarra-Sisamone, P. (2017). *Scholasticism and Formal Structure in Camille Saint-Saëns's Fugues for Keyboard*. (Ph.D. dissertation). The City University of New York.
- Sonates, Mozart W. A. (1915). In C. Saint-Saëns (Ed.). *Œuvres complètes pour Piano seul*, 1 (pp. 6–9). Paris: Durand & Fils [in French].
- Tsareva, E. M. (2011). V. V. Protopopov o romanticheskoy muzyke [V. V. Protopopov about romantic music]. *Istoriya osveshchaet put sovremennosti. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V. V. Protopopova – History illuminates the path of modernity. On the centenary of the birth of V. V. Protopopov*. Moscow: Moscow Conservatory, 37–45 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2020 р.



УДК 780.616.432.082.2 : 785.72] : 78.035

DOI 10.34064/khnum1-5610

Седюк І. О.

ORCID 0000-0002-4038-5211

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта

АНОТАЦІЯ ■ **Седюк І. О. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта.** Композиція та семантико-структурні одиниці твору німецького майстра розглядаються з точки зору особливостей втілення ним неокласичних тенденцій. П'ять частин Сонати, кожна з яких має назву, відбивають зв'язок з програмністю, вокальними та поліфонічними жанрами барокової культури. Індивідуальний підхід композитора до жанру сонати проявляється у відмові митця від композиції традиційного типу, переміщенні сонатної форми на іншу позицію зі зміною драматургічної функції. Виявлений художній задум Сонати вибудовується за лінією накопичення драматизму, подолання сюїтної розчленованості частин, віддзеркалюючи багатоподієвість життєвих реалій. Підкреслюється, що в умовах виникнення інтересу митців ХХ ст. до барокової культури соната немов повертається до своїх витоків, демонструючи дифузність жанрових кордонів, здатність до втілення високої мови поліфонії, нерегламентованість циклу, синтез декількох композиційних принципів в межах одного твору.

■ **Ключові слова:** *неокласичні тенденції, барокова культура, поліфонія, сюїта, жанр, Соната для двох фортепіано П. Хіндеміта.*

АННОТАЦИЯ ■ **Седюк И. О. Свообразие отражения принципов неоклассицизма в Сонате для двух фортепиано Пауля Хиндемита.** Композиция и семантико-структурные единицы сочинения немецкого мастера рассматриваются с точки зрения особенностей воплощения неоклассических тенденций. Пять частей Сонаты, каждая из которых имеет название, от-



ражают связь с программностью, вокальными и полифоническими жанрами барочной культуры. Индивидуальный подход композитора к жанру сонаты проявляется в отказе художника от композиции традиционного типа, перемещении сонатной формы на другую позицию с изменением драматургической функции. Выявленный художественный замысел Сонаты выстраивается по линии накопления драматизма, преодоления сюитной расчленённости частей, отражая многособытийность жизненных реалий. Подчёркивается, что в условиях возникновения интереса художников XX в. к барочной культуре соната словно возвращается к своим истокам, демонстрируя диффузность жанровых границ, способность к воплощению высокого языка полифонии, нерегламентированность цикла, синтез нескольких композиционных принципов в пределах одного произведения. ■ **Ключевые слова:** *неоклассические тенденции, барочная культура, полифония, сюита, жанр, Соната для двух фортепиано П. Хиндемита.*

ABSTRACT ■ Sediuk I. O. The originality of neoclassic principles reflection in the Sonata for two pianos by Paul Hindemith

■ **Background.** The neoclassicism of the first decades of the 20th century turned to be a kind of opposition to atonalism, which captured many radical composers. The supposed “bilingualism” of neoclassicism opened wide perspectives for individual concepts realization, broadening the boundaries of new knowledge of the Baroque and early classicism. Instrumental sonata, including the Sonata for Two Pianos naturally entered the neoclassical trend mainstream in a number of others, non-symphonic classical and romantic genres, compensating for the rejection of effective dramaturgy by enhancing the contrast between the cycle’s parts, thus tending to Baroque cyclic compositions. For Paul Hindemith, whose name is always associated with this art movement, “communication” with musical past was not an instant hobby but something that determined the focus of his creative thought.

Objectives. The article’s purpose is to reveal the peculiarity of neoclassic principles embodiment in the Sonata for Two Pianos by P. Hindemith, to consider its composition, semantic and structural units.

Methods. The study’s methodology is based on historicism principle, which involves the study of artistic phenomena being connected with the established musical art experience, and a comprehensive approach that allows involving of different methods of music analysis.



Results. Sonata for Two Pianos (1942) consists of five movements; each one has its name. P. Hindemith's individual approach to the sonata genre is usually evaluated in terms of the artist's refusal of traditional composition, changes in sonata form, which often includes dramatic function changing. This is due to the desire to make equal all the forms involved in the cycle, in particular the most important polyphonic ones. The movements' names "The Bells", "Allegro", "Canon", "Recitative", "Fugue" reveal the suite's features. "The Bells" opening the cycle show a wide range of musical associations: from French harpsichordists gravitating to sound expression to representatives of different national cultures of the 20th century. The textured thematic drawing of the part reveals another modus of play with tradition expressing itself in improvisational principle domination and Baroque fantasy revival. The Old English verse text preceding "Recitative" reminds of 16–17th century program compositions and shows connection with opera art. "Recitative" combines concise musical phrases typical for Baroque culture vocal genres and typical rhythm formulas that embody the freedom of language intonation and bring in improvisation and allusion on basso continuo. The reference to Baroque era polyphony is evidenced by "Canon" and "Fugue". In the "Canon", polyphonic interaction is reached by two piano parties and not by individual voices of the four-voice ensemble texture. The slow tempo Lento, the static movement of musical thought, where "step" pulsation is felt in 4/8 metrics, unusual for classic and romantic culture, the predominance of quiet sound implies tragic pathetic element in "Recitative". These two parts, "Canon" and "Recitative", constitute a complementary semantic pair as play modes of tragic imagery embodiment through Baroque era high style, its objective and subjective beginnings. Actually, sonata genre is represented only by the second part "Allegro" with its fast tempo, clarity of form, volitional character of the main theme, scherzo grace of the subsidiary theme, large coda. The composer maintains contrast method choosing his complex of expressive means for each exposition sections. The Sonata is finished by a grand three-theme fugue with metro-rhythmic design associated with the corresponding polyphonic music structures, and more, the initial fifth step corresponds to J. S. Bach's "Fugue Art". The first theme's imperative character establishes the dramatic imagery as fundamental in Sonata's artistic concept. Its intonational content is characterized by fourth and fifth interval structures, some of them are creating the frame of the whole cycle. The second theme is more melodic and contrasting. The bass register of the third theme in



rhythmic augmentation, the wave-like pattern of its melodic line covering the range of the diminished octave, is perceived as embodying of the modern thinking tension, the “echo” of Baroque era aesthetic ideas. The artistic idea of the Sonata for Two Pianos by P. Hindemith is built on drama concentration, overcoming suite separation of the parts and reflecting the full life realities and the inviolability of Universe laws.

Conclusions. Sonata for Two Pianos by P. Hindemith returns to its origins thanks to the 20th century artists’ interest to the Baroque culture, demonstrating irregular genre boundaries and the ability to maintain high polyphony means, unregulated cycle and synthesis of several compositional principles within one work. The neoclassical principles did not deprive the Sonata of being presented in that time’s social and spiritual events, and allowed it to generalize modern world conflicts with the help of established semantic and compositional units. Thus, P. Hindemith’s Sonata for Two Pianos preserves its own approach to musical experience and possibilities of ensemble technique distinguished in almost full absence of performing competition idea, dialogism in its traditional reflection while retaining the parties’ equality. ■ **Key words:** *neoclassical trends, Baroque culture, polyphony, suite, genre, Sonata for Two Pianos by P. Hindemith.*

Вступ. Неокласицизм перших десятиліть ХХ ст. став своєрідним протирухом атоналізму, який захоплював багатьох радикально налаштованих композиторів. Розмірковуючи над природою неокласицизму, М. Друскін підкреслює критичне ставлення до духовних постулатів романтизму та пошук опори «у сукупності культур, у взаємозв’язку минулого з сучасністю, у нерозривності часів» (Друскін, 1979, с. 97). Л. Раабен акцентує увагу на значенні «неокласицизму в “мовній революції”, технічному переозброєнні музики ХХ століття» (Раабен, 1981, с. 197). На думку музикознавця, неокласицизм, який, завдяки І. Стравінському, оформився в певну систему, ґрунтувався «на використанні та розмаїтих модифікаціях жанрових і стилістичних “моделей” музичного мистецтва різних епох і національних культур» (Раабен, 1981, с. 199). Своєрідним узагальненням оцінок цього явища можна вважати позицію В. Варунца, котрий відзначає в неокласицизмі три принципи: відродження основних складових музичного Бароко, пізнього Відродження, раннього класицизму; їх «осучаснення» за до-



помогою композиційних засобів ХХ ст.; синтез в рамках одного твору переосмислених прийомів музики минулого з новітніми можливостями сучасного письма (Варунц, 1988, с. 75). Стилистичний контраст, що виникає внаслідок цього і є однією з відмінних якостей неокласицизму, виявляє тісний зв'язок з ігровою логікою, ідеєю змагальності, ситуацією дистанціювання, модальністю «Я – інший» тощо.

Передбачувана «двомовність» неокласицизму відкривала широкі перспективи для реалізації індивідуальних концепцій, розширюючи межі нового пізнання епохи Бароко та раннього класицизму. Інструментальна соната, в тому числі для двох фортепіано, в ряду інших, несимфонічних в класико-романтичному сенсі, жанрів, природно увійшла в загальне русло неокласичної тенденції, компенсуючи відмову від дійової драматургії посиленням контрасту між частинами циклу, перекидаючи тим самим міст до циклічних барокових композицій. Для *Пауля Хіндеміта* (1895–1963), ім'я котрого незмінно пов'язується з цим художнім напрямком, «спілкування» з музичним минулим не було миттєвим захопленням, а визначило спрямованість його творчої думки. *Соната для двох фортепіано* (Хиндемит, 1973), створена композитором 1942 р., є одним із підтверджень цього.

Огляд літератури. Осмислюючи індивідуальний підхід П. Хіндеміта до жанру сонати, музикознавці вказують на його відмову від композиції традиційного типу, переміщення сонатної форми на іншу позицію, нерідко зі зміною драматургічної функції (Левая & Леонтьева, 1974, с. 267). Це пояснюється дослідниками прагненням митця зробити всі форми, що ним залучаються до циклу, рівноправними, зокрема й поліфонічними, які відіграють важливу роль. Наслідком залучення варіаційності стає «новий, не зовсім “сонатний” вигляд тематизму: наявність великих, структурно-цілісних, замкнених тематичних побудов, що безперервно прямують одна за одною. Від неї – і новий вигляд усієї форми, в якій оживає “дух старих майстрів”, хоча її сучасне наповнення безперечне» (Левая & Леонтьева, 1974, с. 267). З інших позицій підходить до Сонати для двох фортепіано Х. Шмітт. Дослідник звертає увагу на те оточення, в якому вона була написана. З одного боку, це був *«Ludus tonalis»*, з іншого, – *«Neue Englische Songs»* («Нові англійські пісні»). На думку автора,

такий алгоритм творчого підходу виявляє «свій зміст: п і с л я роботи над “*Ludus tonalis*”, – пише він, – цим добре темперованим клавіром ХХ століття, П. Хіндеміт використовував у концертній формі елементи суворої контрапунктичної техніки у своїй Сонаті, а п е р е д написанням “Нових англійських пісень” він, наприклад, утілював засобами музики староанглійський вірш у четвертій її частині в стилі речитативу» (Schmitt, 1965, с. 253).

Х. Шмітт дає детальний аналіз сонатного циклу, послідовно описуючи тематизм і його розподіл між партіями. Не ставлячи під сумнів пізнавальну цінність обраного дослідником підходу, вкажемо на відсутність узагальнюючих висновків, що дають уявлення про ставлення П. Хіндеміта до традиції. Наприклад, у першій частині музикознавець відмічає квартовий мотив, який зберігається в різних варіантах і фактурному викладі в обох партіях. Більше того, він бачить його продовження на початку *Allegro* (Schmitt, 1965, с. 253–255). Виходячи з цього, можна зробити висновок, що він утворює її інтонаційний стрижень. На фантазійний характер першої частини вказують автори монографії про композитора (Левая & Леонтьева, 1974). На думку музикознавців, вона є «вступною імпровізацією», де для відтворення дзвону задіяний увесь «простір двох фортепіано». Разом з тим, трактування першої частини як вступу приводить авторів до зміщення акцентів у композиції Сонати, коли несподівано під першою частиною починає розумітися *Allegro* другої. Так, продовжуючи розмову про «поліфонічну дієвість» фіналу, автори стверджують: «Ця лінія бере початок в енергійній фузі першої частини, вмонтованій в *allegro* на правах другого, розроблювального проведення головної теми» (Левая & Леонтьева, 1974, с. 290). Хоча позиція вчених виправдана виставленим композитором прийомом *attacca* між частинами, проте, обмовка такого роду вступає у протиріччя з художньою ідеєю композиції, в якій кожна частина виділена із загального контексту самостійним «ім'ям», що сигналізує як про образне її наповнення, комплекс стилістичних засобів, так і про техніку письма. Аналогічний прийом П. Хіндеміт використовує на межі між «Речитативом» і «Фугою», що дозволяє трактувати їх як малий барочний цикл з індивідуальним виглядом кожної його одиниці. Ще одним аргументом може служити



той факт, що «ідея дзвоновості» знову виникає в четвертій частині, на що вказують самі автори монографії (Левая & Леонтьева, 1974). У такому контексті доречно відзначити своєрідну концентричну форму Сонати, де в центрі знаходиться масштабно-розгорнутий «Канон», а по краях – два малі цикли, перший з яких являє собою фантазію барокового типу і сонату. Нагадаємо, що подібні «макроцикли» зустрічаються в творчості В. А. Моцарта.

Метою статті є розкриття своєрідності втілення принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано П. Хіндеміта, розгляд її композиції та семантико-структурних одиниць.

Методологія дослідження базується на принципі історизму, що передбачає вивчення художніх явищ у спадкоємних зв'язках із ustalеним досвідом музичного мистецтва, та комплексному підході, який дозволяє залучати різні методи аналізу музики.

Виклад основного матеріалу. П'ятичастинна композиція Сонати для двох фортепіано П. Хіндеміта з найменуванням кожної з частин примушує згадати міркування М. Лобанової стосовно проблеми музичного жанру в епоху Бароко (Лобанова, 1990). На думку дослідника, межа XVI–XVII ст. відзначена активним взаємовпливом старих і нових принципів, внаслідок чого «виникають незліченні жанрові гібриди, які замінюють цілісні нормовані й розмежовані роди музики» (Лобанова, 1990, с. 153). В силу цього, найбільш поширеним стає так званий *in mixto genere*. Автор пояснює: «Подібно до того, як у літературі бароко особливо цінується “дотепність змішана, гібрид ідей”, у музиці звеличують композиції, написані “у змішаному роді” <...>» (Лобанова, 1990, с. 154). Як бачимо, гібридне утворення барочного типу відбиває ігрову логіку епохи, дух інвенторства. Саме ці властивості, як уявляється, стали найбільш близькими композиторам-неокласикам в умовах динамічно змінюваної концепції музики у XX ст. З цих позицій, Соната П. Хіндеміта поєднує в собі ознаки різних жанрів і музичних традицій.

Отже, якщо згадати назви частин – «Дзвони», «Алегро», «Канон», «Речитатив», «Фуга», то з усією очевидністю проступають риси сюїти. Текст староанглійського вірша «Радощі цього світу» (*This world's joy*), що був створений анонімним автором близько 1300 р. (Хиндемит,



1973, с. 51)¹, передує «Речитативу» та нагадує про програмні композиції XVI–XVII ст., водночас виявляючи зв'язок з оперним мистецтвом. Безпосередньо про звернення до поліфонії епохи Бароко свідчать «Канон» (3 ч.) і «Фуга» (5 ч.); «Дзвони», що відкривають цикл, демонструють широкий діапазон музичних асоціацій: від французьких клавесиністів, що тяжіють до звукозображальності, до представників різних національних культур XX ст. Зазначимо мимохідь, що образне рішення першої і четвертої частин дає привід Н. Катонівій висловити думку про прояв у них рис театральності (Катоніова, 2002, с. 102). Інвенторська майстерність німецького композитора цим не обмежується. Фактурно-тематичний малюнок частини розкриває ще один модус гри з традицією, що заявляє про себе в пануванні тут імпровізаційного начала і відродженні фантазії барокового типу.

Власне сонатний жанр репрезентує тільки друга частина з її швидким темпом, ясністю форми, вольовим характером теми головної партії, скерцозною грацією побічної, масштабною кодою. Не випадково, як уявляється, П. Хіндеміт називає її «Алегро». Незважаючи на відсутність наспівного тематизму, композитор зберігає прийом контрасту, обираючи для кожного з розділів експозиції свій комплекс виражальних засобів. Зокрема, побічна партія вирішена в типовій гомофонно-гармонічній фактурі, що дозволяє оцінити граціозність її інтонаційних зворотів, рельєфність лінії, зв'язок з пластикою танцю. Особливо це відчутно на тлі практично однорідного руху потужної теми головної партії, яка втілює в собі вольове цілеспрямоване начало, що підкріплюється досягненням яскравої кульмінації в кінці монолітного періоду. Важливу роль у створенні музичного образу грають посилення на тональність *c-moll*, яка ясно окреслюється на початку й в кінці головної партії, в її репризному проведенні й в типово бахівській підміні на однойменний мажор у фінальному такті. Зрозуміло, що П. Хіндеміт оперує дванадцятитоновістю, вільно охоплюючи весь хроматичний звукоряд. Вибрані тональні опори відсилають до бетховенської традиції з її становленням героїко-драматичної образної

¹ Автори монографії про творчість П. Хіндеміта вказують на характерність такого прийому в інструментальних сонатах композитора (Левая & Леонтьева, 1974, с. 289).



сфери. Аналогія, що виникла, підкріплюється композиційним вирішенням розробки, представленій у вигляді чотириголосних фугато на темі головної партії. Накопичення тематизму вінчається грандіозною кульмінацією, що набуває тут по-справжньому оркестрового звучання та сприймається як ігровий модус вихідної експозиційної ідеї. Таке розгортання тематичних подій пояснює дзеркальність репризи, сприяючи винесенню провідного звукообразу в кінець частини.

Серед частин Сонати з яскраво вираженим інструментальним началом виділяється «Речитатив». Передусім йому староанглійський вірш, який оповідає про тлінність світу, кінець людського життя, невблаганну зміну пір року і швидкоплинність днів. Щемливу ноту глибокої печалі вносить розповідь від першої особи, підкреслюючи суб'єктивно-психологічний характер висловлювання. Х. Шмітт наводить роздуми Х. Штайна, згідно з якими у цьому тексті порушені сутнісні проблеми буття, що дозволяє вченому інтерпретувати «Речитатив» як відповідь П. Хіндемита на вічне запитання про призначення людського життя. Тобто, в староанглійському тексті знаходиться ключ до розуміння назви частини та її змісту, що кореспондують, перш за все, з вокальними жанрами барокової культури. «Речитатив» поєднує в собі і характерну для такого типу висловлювання стислість музичних фраз, і типові ритмоформули, що не тільки втілюють свободу мовної інтонації, а й привносять імпровізаційність і алюзію на *basso continuo*, що представлений тут акордами в партії *Piano II*. Зв'язок подібного роду позначений Х. Шміттом: «<...> зовнішній виклад є речитативом *secco*, причому першому фортепіано доручено виконання власне речитативу, а другому дістається роль *cembalo-continuo*» (Schmitt, 1965, с. 260).

Вагоме місце в композиції Сонати посідають найбільш усталені жанри поліфонічної культури – канон і fuga. Доречно у зв'язку з цим пригадати «Музичний дарунок» і «Мистецтво fugи» Й. С. Баха. Як повідомляє А. Швейцер, «“Музичний дарунок” містить всього десять канонів, враховуючи і канонічну fugу в завершенні першої частини. Однак це не ті канони, що з'являються протягом п'єси заради певного художнього ефекту, але дотепні музичні шаради, які в той час музиканти задавали один одному» (Швейцер, 1965, с. 312). У другому,



четвертому і п'ятому канонах є звукова символіка, яка в передостанньому з перерахованих виражена прийомом збільшення у протискладенні. У «Мистецтві фуги» деякі з контрапунктів композитором іменуються додатково «канонам»: «*Contrapunctus 12. Canon alla Ottava*», «*Contrapunctus 13. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta*», «*Contrapunctus 14. Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza*» тощо (Бах, 1974, сс. 63, 67, 69).

У «Каноні» третьої частини Сонати П. Хіндемита в поліфонічну взаємодію вступають не окремі голоси чотириголосної ансамблевої фактури, а партії двох фортепіано. Повільний темп *Lento*, статичний рух музичної думки, де відчувається пульсація «кроку» при нехарактерній для класико-романтичної культури метриці $\frac{4}{8}$, переважання тихої звучності передують трагічній патетиці «Речитативу». Композитор обіграє різні можливості канонічної техніки. В розгорнутій композиції, що поєднує в собі риси концентричної форми, складної тричастинності з динамізованою репрізою, рондальності, умовний «рефрен» вибудовується у вигляді точного імітування другим фортепіано октавою нижче музичного матеріалу *Piano I*. Інакше кажучи, тут панує фігура «відлуння» і прийом відображення. Такий принцип «множення» тематизму нагадує пошук старими майстрами способів посилення звучності інструментарію з увагою до прозорого викладу ключової теми. В «епізодах» композитор задіює техніку подвійного канону, при якому попарно узгоджуються між собою партії відповідних рук. Внаслідок виникає пульсуюче звукове середовище, в якому діє принцип згущення і розрідження фактури (інтонаційно-ритмічного пласту і диференційованих ліній). Сучасність композиторського мислення проявляється в поєднанні дванадцятитоновості з тональними опорами, завдяки чому мінорна забарвленість *quasi* ритуальної ходи завершується типово бахівським просвітленням в фінальному *E-dur*. В цілому, «Канон» і «Речитатив» складають взаємодоповнюючу семантичну пару як ігрові модуси втілення трагічної образності за допомогою високого стилю епохи Бароко, її об'єктивної та суб'єктивної іпостасей.

Вінчає Сонату грандіозна фуга на три теми, метроритмічне оформлення якої ($\frac{3}{2}$, рух крупними тривалостями) асоціюється з від-



повідними структурами музики поліфонічної епохи, більше того, початковий квінтовий хід перекидає арку до «Мистецтва фуґи» Й. С. Баха. Витоком і тональним базисом є *C-dur*, хоча звуковий діапазон тематичного матеріалу охоплює весь дванадцятитоновий простір. Перша тема має яскраво виражений імперативний характер, сприяючи закріпленню драматичної образності як основної в художній концепції Сонати. В її інтонаційній сфері панують кварто-квінтові інтервальні структури, серед яких переважають ходи, що створюють інтонаційний остов всього циклу. Мелодичний аскетизм, відсутність відкритої емоційної лірики наділяють цю музику суворим характером, який підкріплює виникаючі аналогії з бароковою культурою. В продовження бахівської традиції, П. Хіндеміт оперує тільки двома модифікаціями теми: в прямому русі та в інверсії, не відмовляючись також від стрет, які сприяють концентрації музичної думки. Доречно у зв'язку з цим пригадати прийоми поліфонічного викладу у фузі *C-dur* з першого тому *WTK* Й. С. Баха. Справедливості заради зазначимо, що П. Хіндеміт використовує інтермедії, хоча вони зведені до мінімуму, і, швидше за все, слугують узагальненню найбільш типових інтервальних зворотів і структур. І тільки з появою стретного проведення теми в оберненні у *Piano II*, позначеного терасоподібною зміною динаміки (з *f* на *p*), в контрапунктуючих голосах *Piano I* обіграється нове коло інтонацій, яке відроджує дух *Lamento*. Вони є похідними від секундових зворотів основної теми, хоча тут набувають самостійності мотиву, що подається в прямому й інверсійному варіантах. Даний етап у розвиваючому розділі фуґи на першу тему сприяє короткому розрідженню емоційної напруги і відтіняє грандіозну кульмінацію в завершальній його фазі.

Друга тема вносить контраст: вона більш розспівана, має внутрішні виразні мотиви, підкреслені лігами, проводиться на *p* і виступає своєрідним антиподом основного образу, хоча і в ній по-різному обіграються кварто-квінтові ходи, «кроки» на малу септиму, фігура кола. У своєму згущеному вигляді при оманливій динаміці *pp* всі ключові інтервальні ідеї згортаються у вертикаль, визначаючи контрастність інтермедії, яка замикає експозицію другої теми.



Подальший розвиток збагачується введенням третьої теми одним із контрапунктуючих голосів (партія лівої руки *Piano I*). Її поява в басовому регістрі у ритмічному збільшенні, хвильовий рельєф мелодичної лінії, що охоплює діапазон зменшеної октави, сприймаються як втілення напруженості сучасного мислення, «відлуння» естетичних постулатів епохи Бароко. На думку М. Лобанової, наслідуючи середньовічні уявлення про Вічність і Час, Бароко відкрило і затвердило засобами різних видів мистецтв відчуття передчасності, яке позначило «кордон часу і вічності. <...> Антитетична співвіднесеність вічності і передчасності втілилася в тому, що музична емблематика активно обіграла обидва мотиви – з вічністю пов'язана фігура “*circulatio*”, з “передчасністю”, “смертю” – “*aposiopesis*”» (Лобанова, 1994, с. 63). Нагадаємо, ідея вічності знаходила своє безпосереднє вираження «в зупиненому ході» непорушних крупних тривалостей, в той час як швидкоплинність життя – в невпинному русі дрібних ритмофігур; вторгнення в цю круговерть пауз символізувало минущість людського існування, його природну уривчастість, тобто – смерть. П. Хіндемїт не настільки категоричний у вираженні антиномічності світовідчуття, маскуючи завдяки ансамблевій техніці і прийому комплементарності прикмети риторичної фігури *aposiopesis*. Імовірніше, цей змістовний ряд прочитується у віддзеркаленому світлі давньоанглійського вірша, який передує «Речитативу». Фуга вибудовується за принципом динамічних хвиль, які підсилюють кожну нову кульмінацію і призводять до «органного» звучання трьох тем в заключній її стадії, в їхньому октавному подвоєнні з квартовими структурами в контрапункті, з максимальним охопленням регістрів, нагнітання динаміки завдяки стреті та довгому утриманню кварто-септимової інтонації, яка поєднує стверджувальну і запитальну інтенції.

Таким чином, художній задум Сонати для двох фортепіано П. Хіндемїта вибудовується за лінією накопичення драматизму, подолання сюїтної розчленованості частин, відбиваючи, з одного боку, багатоподієвість життєвих реалій, з іншого – непорушність законів світобудови. У цьому композитор виступає наступником національної традиції, ширше – художньо-естетичних поглядів і поетики музично-



го Бароко. З огляду на той факт, що сонатна форма у ХХ ст. нерідко трактувалася як еквівалент сонати, «Алегро» П. Хіндемита виправдовує найменування твору і дозволяє говорити про змішування в ньому двох жанрів – власне сонати і сюїти.

Висновки. Соната для двох фортепіано П. Хіндемита в умовах виникнення особливого інтересу митців ХХ ст. до барокової культури немов повертається до своїх витоків, демонструючи дифузність жанрових кордонів, здатність до втілення високої мови поліфонії, нерегламентованість циклу, синтез декількох композиційних принципів в межах одного твору. Між тим, неокласичні засади не позбавили її відчуття причетності до соціально-духовних подій свого часу, навпаки, дозволили узагальнити колізії сучасного світу за допомогою усталених семантико-композиційних одиниць. Завдяки цьому Соната для двох фортепіано П. Хіндемита зберігає індивідуальний підхід до музичного досвіду і можливостей ансамблевої техніки. Незважаючи на суто інструментальне походження, Соната німецького композитора залучає програмні, звукообразальні, жанрові елементи, що спрямовані на конкретизацію художнього задуму. Багатостильове забарвлення розглянутого твору сприяє виникненню ігрового простору з екстра- та інтровертним полюсами.

Ансамблеву техніку Сонати для двох фортепіано П. Хіндемита при рівноправності партій вирізняє практична відсутність явно декларованої ідеї змагальності, концертування, діалогічності в традиційному їх відбитті. Тут вони набувають інтровертного характеру, визначаючи взаємодію піаністів між собою, та стають очевидними при читанні нотного тексту. Екстравертний модус ансамблевої гри виявляється у підпорядкованості всіх складових музичної тканини та задіяних різноманітних типів викладу втіленню як індивідуалізованих образів кожної з частин, так і наскрізної змістоутворюючої ідеї всього циклу.

ЛІТЕРАТУРА

- Бах, И. С. (1974). *Искусство фуги*. [Ноты для фп.]. Москва: Музыка, 116.
- Варунц, В. (1988). *Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки*. Москва: Музыка, 80.



- Друскин, М. (1979). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Изд. 2-е, доп.* Ленинград: Советский композитор, 232.
- Катонова, Н. Ю. (2002). *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра.* (Дис. ... канд. искусствоведения). Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 178.
- Левая, Т. & Леонтьева, О. (1974). *Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество.* Москва: Музыка, 447 [1].
- Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр: история и современность.* Москва: Советский композитор, 221 [3].
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики.* Москва: Музыка, 320.
- Раабен, Л. (1981). Еще раз о неоклассицизме. В кн. *История и современность*, сс. 196–214. Ленинград: Советский композитор.
- Хиндемит, П. (1973). Соната [Ноты для 2 фп.]. В сб. *Пьесы современных зарубежных композиторов*, вып. 3, сс. 25–64. Москва: Музыка.
- Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах.* Москва: Музыка, 724 [1].
- Schmitt, H. (1965). *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen.* (Inaugural – Dis. ... Doktors des Philosophie). Saarbrücken, 292 [75].

REFERENCES

- Bach, J. S. (1974). *Iskusstvo fugi [The Art of Fugue]*. [Scores for piano]. Moscow: Muzyka, 116 [in Russian].
- Druskin, M. (1979). *Igor Stravinsky. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady. Issledovanie. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study]*. (2nd ed., add.). Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 232 [in Russian].
- Hindemith, P. (1973). Sonata [Scores for 2 pianos]. In *Pesy sovremennykh zarubezhnykh kompozitorov [Pieces by contemporary foreign composers]*, iss. 3, pp. 25–64. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Katonova, N. Yu. (2002). *Ansambl dvukh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra [The ensemble of two pianos in the XX century. Typology of the genre]*. (Candidate's thesis). Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Moscow, 178 [in Russian].
- Levaya, T. & Leonteva, O. (1974). *Paul Khindemit. Zhizn i tvorchestvo [Paul Hindemith. Life and art]*. Moscow: Muzyka, 447 [1] [in Russian].



- Lobanova, M. (1990). *Muzykalnyy stil i zhanr: istoriya i sovremennost* [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 221 [3] [in Russian].
- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 320 [in Russian].
- Raaben, L. (1981). *Yeshche raz o neoklassitsizme* [Once again about neoclassicism]. In *Istoriya i sovremennost – History and Modernity*, pp. 196–214. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Schmitt, H. (1965). *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen*. (Doctoral dissertation). Saarbrücken, 292 [75] [in German].
- Shveytser, A. (1965). *Iogann Sebastyan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 724 [1] [in Russian].
- Varunts, V. (1988). *Muzykalnyy neoklassitsizm: istoricheskie ocherki* [Musical neoclassicism: historical essays]. Moscow: Muzyka, 80 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2020 р.



УДК 780.614.331.071.2 : 78.01

DOI 10.34064/khnum1-5611

Успенська І. О.

ORCID 0000-0001-5408-819X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс

АНОТАЦІЯ ■ Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. Статтю присвячено характеристиці поняття «концертність», яке є базовим для вивчення концертних творів за участю скрипки. Зазначено, що такі явища та поняття, як «концертність», «концертування», «концерт» базуються на відображенні ідеї діалогу у його екстраполяції на діалектику музичного становлення (Б. Асаф'єв). Окреслено основні підходи до класифікації різновидів концерту як музичного жанру з виділенням опозицій «композитор – виконавець-соліст», «виконавець-соліст – оркестр», «структурний канон – свобода побудови». Виділено значення таких атрибутів концертності, як віртуозність та імпровізаційність, притаманних будь-яким концертним формам, у тому числі і за участю скрипки. Зазначено, що втілення засад концертності, які йдуть від великих концертних форм Й. С. Баха (Ю. Холопов), є необхідною передумовою у практичному застосуванні моделей концертної скрипкової музики, які знаходять індивідуальне відтворення в творчості сучасних майстрів, у тому числі й харків'ян. ■ **Ключові слова:** музичне мислення, концертність, концерт, скрипкова концертність, концертна форма, принципи побудови концертної форми у скрипковій музиці харківських авторів.

АННОТАЦИЯ ■ Успенская И. О. Скрипичная концертность как принцип музыкального мышления: семантический дискурс. Статья посвящена характеристике понятия «концертность», которое является базовым для изучения концертных произведений с участием скрипки. Указано, что



такие явления и понятия, как «концертность», «концертирование», «концерт» базируются на отражении идеи диалога в его экстраполяции на диалектику музыкального становления (Б. Асафьев). Определены основные подходы к классификации видов концерта как музыкального жанра с выделением оппозиций «композитор – исполнитель-солист», «исполнитель-солист – оркестр», «структурный канон – свобода построения». Выделено значение таких атрибутов концертности, как виртуозность и импровизационность, присущих любым концертным формам, в том числе и с участием скрипки. Отмечено, что реализация принципов концертности, которые идут от больших концертных форм И. С. Баха (Ю. Холопов), является необходимым условием в практическом применении моделей концертной скрипичной музыки, которые находят индивидуальное претворение в творчестве современных мастеров, в том числе и харьковчан. ■ **Ключевые слова:** *музыкальное мышление, концертность, концерт, скрипичная концертность, концертная форма, принципы построения концертной формы в скрипичной музыке харьковских авторов.*

ABSTRACT ■ **Uspenska I. O. Violin concerto principles as a way of musical thinking: semantic discourse.**

■ **Background.** The history of concert music, separated from ritual and other non-musical functions, is closely connected with the art of violin. The violin was the leading instrument of the Baroque concert style, the examples of which are still unsurpassed. Despite the large amount of research on the formation and varieties of violin style, the concept of “concert” in combination with the concept of “violin” has not yet been considered separately, which determines the relevance of the topic of this article.

The object of the research is a concerto principle of musical thinking in violin music; **the purpose of the study** is to identify the features of the phenomenon of concert in the system of music genres with the participation of the violin.

Research methodology. To highlight the content of the stated topic, the article uses elements of both general and special musicological methods, including: historical genetic, deductive, comparative (general scientific approaches); organological, genre and stylistic analysis (musicological approach).

Results. The article is devoted to the characterization of the “concerto principles” concept, which is the basis for the study of concert works for



violin. It is noted that such phenomena and concepts as “concerto principles”, “concertizing”, “concerto” are based on the reflection of the dialogue idea in its projection on the dialectic of musical formation (according to B. Asafiev). The author of the article identifies the main approaches to classifying the types of concerto as a musical genre, pointing out the following oppositions: “composer – performer-soloist”, “performer-soloist – orchestra”, and “structural canon – freedom of construction”. The significance of such attributes of concerto as virtuosity and improvisation inherent in any concert forms, including with the participation of the violin, is highlighted. It is noted that the implementation of the concerto principles, which come from large concert forms by J. S. Bach (according to Yu. Kholopov), is a prerequisite in the practical application of the concerto violin music models that are individually embodied in the work of modern masters, including Kharkiv citizens.

In order to characterize the phenomenon of violin concerto principles, it was necessary to dwell on the nature of a whole complex of phenomena defined by B. Asafiev as “the basis and principle of concerto”. Based on the observations made by the founder of intonation theory, we can conclude that there is a common core of any concerto music – the idea of a dialogue that arises between the generating and generated intonational and thematic impulses that potentially contain a key to the dialectic of the musical process in its various structural formulations.

The dialogue nature of concerto as a special musical genre also includes such attributes as virtuosity and improvisation. However, their presence in a concerto has various gradations and is not, as a rule, a foreground factor. At the same time, we cannot deny that the *virtus* aesthetics (lat. – valor, talent) is important within the system of concerto genres represented in music for a certain instrument, in particular, the violin. In this regard, a concerto is always a “competition and agreement” between the soloist and the orchestra accompanying him. As a result, and on this basis, we can say about the formation of the three main types of interaction between the participants in the concert dialogue: dominating solo, dominating orchestra, and parity (according to K. Kuznetsov).

It should be noted that the improvisation clarifies the meaning of concerto as a performing genre, which is aimed at the free expression of a musician, unlimited by the existing canons and structural models. The genome of concerto (M. Bondarenko) is realized in a rather wide variety of musical forms and genre subtypes – from the standard model of a concerto for a solo instrument with



orchestra, a concert for orchestra, a “concerto without orchestra” (R. Schumann), to any other genre forms containing signs of concerto (K. Bila).

In evolutionary terms, the development of the concert dialogue idea went through several stages in which two multidirectional vectors are distinguished – centripetal (the way to concerto as a special kind of symphonic genre) and centrifugal (“dispersal” of concerto as a principle of musical thinking in different intonation systems – mono-, poly- and liberal-genre, according to G. Daunoravichene). The “Genre Explosion” (L. Shapovalova), inherent in Modern music, influenced concerto as a musical genre, where composers and performers can discover for themselves and for listeners the most diverse elements of language and technology, referring to different eras and genre styles.

The absence of a unified concert model in modern composer and performing practice is largely due to the set of instruments. The instrumental component of concert genres (namely genres, not a genre) is in modern conditions a key determinant in implementing the principles of concerto, which fully applies to violin music. It was the violin that was one of the main instruments that determined the appearance of a solo concerto in the Baroque music, where the foundations of the entire subsequent development of instrumental genre traditions were laid in the direction from the typical vision to the author’s version – the hypothesis of the world (M. Starcheus), concentrated in the genre “matrix” (E. Nazaikinsky). The unsurpassed examples of a large concerto form, which composers of all subsequent eras have oriented themselves to, are found in the works of J. S. Bach, who was not so much an “inventor” as a “trend-setter”. In concertos by J. S. Bach, the severity and seriousness of thought are combined with a peculiar “neutralization” (Yu. Kholopov) of form elements that create a kind of its internal tonal and harmonic “frame”. At the heart of Bach’s concerto principles, which apply to all other manifestations of this principle, and to modern violin literature, there are two constructive standards – polyphonic (theme and interlude) and homophonic (theme and episode), in which Yu. Kholopov sees not only differences, but also similarities. The author of this article did not set the goal of illustrating these principles on the material of specific works from the creative portfolios of Kharkiv masters. At the same time, the three principles of constructing a large concerto form – alternative, developmental and reprise-repeated (Yu. Kholopov), developed by I. S. Bach, can be traced in a number of examples – from concertos for violin (violins) with orchestra – to concerto miniatures, where the “image” of



the instrument is realized through various gradations of concerto as the basis and principle of musical thinking.

Conclusions. The semantics of violin concerto is revealed in two meanings, concentrated in the components of this phenomenon. The main one is “concert” as a principle of musical thinking, based on a combination and different types of ratio of dialogicity (genre constant), virtuosity and improvisation (genre attributes).

The second component of the phenomenon – “violin” – specifies the first at the level of the genre system, which is multifaceted and includes works of different models, classified on the basis of mono-, poly- and librogenre. The semantic “matrices” of violin concerto find expression in the corresponding genre forms, which was first demonstrated in the music of the late Baroque (J. S. Bach), where they were divided into two most common types of poetics: polyphonic (theme and interlude), homophonic (theme and episode).

The article states that on this methodological basis it is necessary to approach the concert violin style in the works of both individual authors and regional schools, in particular, one of the leading in Ukraine – Kharkiv, which is the immediate prospect of further study of the topic. ■ **Key words:** *musical thinking, concerto principles, concerto, violin concerto, concerto form, principles of constructing a concerto form in the violin music of Kharkiv composers.*

Постановка проблеми. Історія концертного музикування, у відокремленні від обрядових та інших позамузичних функцій, тісно пов’язана зі скрипковим мистецтвом. Саме скрипка була провідним інструментом концертуючого стилю Барокко, зразки якого є і на теперішній час неперевершеними. Незважаючи на великий обсяг досліджень, присвячених становленню та різновидам скрипкового стилю, поняття «концертності» у поєднанні з поняттям «скрипковості» досі окремо не розглядалося, що визначає актуальність теми даного дослідження.

Отже, **об’єкт дослідження** – скрипкова концертність як принцип музичного мислення; його **мета** – виявити особливості феномену концертності в системі скрипкових музичних жанрів.

Аналіз останніх публікацій за темою. У останні роки значною мірою змінилися погляди та підходи до музичного інструменталізу-



му, узагальнені відносно новою галуззю музичної науки – органологією. У світлі її проблематики вивчаються стилі окремих інструментів у поєднанні з жанрами, у яких вони використовуються. В якості доказу назвемо ряд робіт, виконаних у останні роки. Це, зокрема, дисертаційні дослідження Е. Купріяненко (2010), І. Гребневої (2017), Н. Чистякової (2018), В. Дарди (2015), Г. Косенко (2018), де висвітлюється питання струнно-смичкового музикування. Автори цих робіт, поряд з обраною конкретною проблематикою, торкаються і питань методології – особливостей інструментального мислення, «образу» скрипки як системи, класифікації скрипкових (струнно-смичкових) жанрів тощо.

Методологія даного дослідження є комплексною: для висвітлення змісту заявленої теми у статті використано елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих методів, серед яких – історико-генетичний, дедуктивний, компаративний (загальнонаукові підходи); органологічний, методи жанрового та стильового аналізу (музикознавчий підхід).

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожне музично-художнє явище позначається певним терміном, який завжди базується на етимології слова або слів, які взято за його основу. У даному випадку таким словом є «концертність». Це поняття вже досить давно є вкоріненим у музикознавчому дискурсі, а також загальному життєвому серед музикантів та слухачів. Проте необхідно ще раз звернутися до його походження та змісту використання, адже за цим стоїть сутність розуміння конкретного явища та напряму (вектору) його дослідження.

Термін «концертність» походить від іменника «концерт» (лат. *concerto*), що здебільшого перекладається як «змагання», «суперництво». Проте ще в епоху виникнення концерту як жанру (пізній Ренесанс – раннє Бароко) відношення до концерту і само розуміння цього слова були різними. Як зазначає М. Лобанова, теоретики того часу мали на увазі два тлумачення цього терміну: «Деякі дослідники виводять “концерт” з *concerere* (з’єднувати, сплітати) і вважають помилкою ототожнювати його з “*concertare*” (змагатися)» (Лобанова, 1994: 189).

Музична практика минулого та сьогодення показує, що обидва ці значення поняття «концерт» мають право на існування. Більш того, вони співіснують, позначаючи дві лінії у розгляді творів, які можуть відноситися до цієї жанрової групи (саме групи, а не окремого жанру). Перша з них розуміє концерт у найширшому значенні цього слова – як будь-яке музикування, в якому поєднуються декілька голосів чи інструментів, котрі «сплітаються» і, одночасно, «змагаються» між собою у процесі виконання твору. На першому плані тут опиняється виконавська майстерність – віртуозність (від лат. *virtus* – доблесть, талант).

Акцентування віртуозності виконавців найчастіше вважається найважливішим у концерті. Зокрема, Л. Раабен навіть ототожнює поняття «віртуозність» та «концертність», розуміючи під останньою властивість жанру, породжувану «специфічним характером блискучого, мальовничого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму» (Раабен, 1967: 5).

Аналогічну точку зору висловлюють і інші дослідники. Наприклад, Ю. Хохлов, виокремлюючи два основних принципи концертної форми – сольовання та змагання, вважає найсуттєвішою та найспецифічнішою її рисою перший – сольовання (Хохлов, 1956: 5). З цією лінією розгляду збігається і розуміння концерту як особливої форми комунікації – виступу виконавців перед публікою (концерт як концертне зібрання, подія у музичному житті), де головною є демонстрація майстерності у володінні голосом чи інструментом (так званий публічний концерт).

Друга лінія у розумінні поняття «концерт» є більш складною і глибокою. Її сутність розкривається у понятті «начало і принцип концертності», запропонованому Б. Асаф'євим (1977: 218). Засновник інтонаційної теорії розглядає концерт не лише як змагання у віртуозності виконавців, але і як особливий принцип музичного мислення, в основі якого лежить ситуація діалогу у співвідношенні двох ідей – породжуючої і похідної від неї, породжуваної (там само). На підтвердження своїх міркувань Б. Асаф'єв звертається до етимологічних джерел, порівнюючи різномовні тлумачення ключового слова: «Слова *concerto* і *concertare* мають подвійне зна-



чення. Латинською *concertare* – битися, сперечатися. Італійською *concertare* – влаштовувати, придумувати, а *concerto* – означає згоду, *di concerto* – одноголосно» (там само).

На цій підставі виникає розуміння концерту (концертності) як «змагання – згоди», відображеного через єдність композиторської та виконавської складових – «геному» концертної форми (Бондаренко, 2008: 5), яка базується на діалозі та його первинній формі – антифонах. Принцип концертності є одним з найдавніших у музиці, а його витоки сягають глибокої давнини: «...до чергування хорів у грецькій трагедії і єврейських псалмів, котрі знайшли собі місце в католицькому культурі в якості антифонів» (Асаф'єв, 1977: 220).

Особливого значення концертування, а разом з ним і ідея концертності, набуває у мистецтві музичного Бароко – епохи «концертуючого стилю» (термін Я. Хандшина), який охоплює всі сфери тодішнього музикування – від комунікації до техніки письма і виконавства. Цей стиль породив цілу низку жанрів інструментальної практики, які є такими, що «підносяться» публіці виконавцями-фахівцями (*Darbietungsmusik*) і відрізняються від «вжиткових» (*Umgangsmusik*), що пов'язані з позамузичною сферою (Bessler, 1978: 15–29) – ритуалом, танцями, театралною дією тощо («чиста» непрограмна музика, за Соколовим, 1994).

Незважаючи на численні модифікації, концерт в основних своїх жанрових параметрах залишається достатньо стабільною музичною формою, що відображено у зведеному, як його позначає сам автор, визначенні цього поняття, запропонованому Л. Мінкіним: «Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору чи оркестру або соліста (чи хору) з оркестром, оснований на послідовному перетворенні діалогічного принципу, що визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солонування одного або групи виконавців» (Мінкін, 1987: 83).

Як бачимо, концерт мислиться, насамперед, як прояв ідеї музичного діалогу, яка є константою цього жанру у всіх його різновидах – інструментальних, вокальних, змішаних. На рівень констант у жанрі концерту претендують також категорії «віртуозність» та «імпровізаційність». Їхні прояви завжди мають місце у концертному жанрі, але

масштаби і форми цих проявів є доволі різними, що дозволяє визнати віртуозність і концертність атрибутами (типовими ознаками) концертних форм.

Ідея діалогу як глобальної категорії музичного мислення витікає із самої природи музики як мистецтва звуків у часі. Прояви музичного діалогу є доволі розгалуженими і включають цілу низку конкретних форм, для характеристики яких можна скористатися даними лінгвістики. Це – «...паралельний діалог (сплетення двох взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох-чотирьох людей), діалог-суперечка, діалог зі співвідношенням питально-відповідальних одиниць, різні види діалогічного підхвату (підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення тощо)» (Мінкін, 1987: 82). Розвиток жанру концерту, якщо розглядати його у найзагальнішому масштабі, відбувався у напрямі до поглиблення діалогу з одночасним виокремленням специфіки віртуозної та імпровізаційної атрибутів у кожному історичному, національному та «персональному» стилі.

Якщо стисло охарактеризувати «лінії та етапи» еволюції концертного діалогу, то вони постають у такій послідовності (там само: 78): 1) імітація ефектів відлуння у ренесансній поліфонії; 2) зіставлення різних за щільністю звукових мас у барокових *concerti grossi* (ефект гри «світлотіні» між *concertino* та *grosso*); 3) проникнення діалогічних побудов у середину оркестрових груп, у яких починають виділятися власні «солісти», що спостерігається вже у барокових *concerti grossi* більш пізнього періоду і передує виникненню сольного концерту як такого; 4) створення жанру сольного концерту, репрезентованого спочатку скрипкою (Дж. Скарлатті, Г. Гендель, А. Вівальді), а потім клавіром (Й. С. Бах); 5) в епоху класицизму «терасні» (горизонтальні чи «діагональні») діалоги типу *tutti-solo* (або *forte-piano*) ускладнюються у напрямі диференціації, набуваючи статусу тематичних, супроводжуваних перегуками тембрів, регістрів, різних оркестрових груп між собою, типів фактури тощо.

Начало і принцип концертності, сутність якого полягає у діалогічності, віртуозності та імпровізаційності, реалізується у співвідношенні констант та змінних. Як зазначається в дисертації К. Білої (2011: 10), до перших (константних) ознак концерту як музичного



жанру відносяться: 1) тричастинна композиція; 2) наявність конкретного образно-емоційного змісту частин; 3) темпове співвідношення частин; 4) регламентовані форми частин; 5) протиставлення виконавських груп; 6) композиційні особливості будови форм частин.

На цю модель орієнтувалися і по теперішній час орієнтуються всі автори концертів, навіть без врахування виконавських складів. Проте, як свідчить практика, особливо, музики Новітнього часу, ключова (еталонна) жанрова модель суттєво модифікується, що позначається метафорою «жанровий вибух» (Шаповалова, 1984).

Складається принципово нова, плюралістична у своїй основі, система інструментально-концертних жанрів, яка, на думку К. Білої, є ієрархічною, тобто побудованою за принципом ентропії вихідної жанрової моделі, її ніби розчинення у інших формах, які, зберігаючи ознаки концертності, є відносно самостійними. Дослідниця виділяє у зв'язку з цим таку жанрово-стильову вертикаль у напрямі від верхніх щаблів до нижчих: 1) концерт для солюючого інструмента з симфонічним оркестром; 2) симфонія з солюючим інструментом; 3) концерт для оркестру; 4) твори з рисами концерту; 5) концертштюк; 6) *concerto grosso* (Біла, 2011: 13).

У даній класифікації можна помітити наявність різних критеріїв підходу – моножанровий, поліжанровий, навіть ліброжанровий, якщо скористатися терміном Г. Дауноравічене (1992). Авторка, слідом за К. Дальхаузом (Dahlhaus, 1973), досліджуючи жанрову ситуацію у сучасній музиці, виходить не з традиційної циклічної (або «цезурної») концепції, а з припущення про «одночасну неодноразовість» становлення нової жанрової системи. Останнє означає, що «...глобальна взаємодія “старого” та “нового” здійснюється на рівні систем (“такої, що віддає” – “такої, що бере” систем музичних жанрів), так і на рівні елементів даних систем (елемент-жанр)» (Дауноравічене, 1992: 100).

По відношенню до концертної музики як жанрової системи кожен з її проявів є жанровим елементом, а, отже, «вбудовується» до неї, зберігаючи її константні ознаки, сформульовані вище (діалогічність, віртуозність, імпровізаційність), модифікуючи їх в залежності від обраної (чи винайденої) композитором моделі «жанру-елементу». Тому й виникає інтегрована і, водночас, диференційована система скрипко-



вого концертування, у якій, поряд з усталеними жанрово-стильовими різновидами, спостерігаються не лише різноманітні «гібридні» форми, але й особливі новоутворення – ліброжанри.

Загалом же система скрипкового концертування являє собою відображення цих жанрових установок. Моножанровість у ній відрізняється опорою на усталену традицію. Тут діє вектор, сформульований М. Старчеус (1987) як напрям від «типового бачення» до «авторської версії – гіпотези світу». Жанрова традиція, при всій версійності її авторського бачення, у моножанрі превалює, визначаючи функціональний (склад учасників, умови виконання) та семантико-композиційний (жанровий зміст та стиль) рівні конкретного твору (Тукова, 2003: 5–6). За моножанром, «задекларованим» у назві твору, можуть ховатися доволі складні процеси авторського переосмислення вихідної моделі, що стосуються, перш за все, різного роду програмних підзаголовків (концерти-присвячення, концерти-підношення, меморіальні концерти тощо).

Характеризуючи поліжанрову модель (або жанрові «гібриди»), слід зазначити, що інструментальний концерт був і є однією з тих «відкритих» у цьому сенсі жанрових форм, де феномен «полі-» виявляється найбільш дієвим та актуальним. Адже, як вже відзначалося, концертність як начало і принцип музичного мислення (Б. Асаф'єв) є однією з констант музичного інтонування, що і породжує її глобальну розповсюдженість на інші жанри, які так чи інакше сполучаються з концертом.

Це, насамперед, симфонія, яка у витоках була саме концертною формою (приклад – барочний *concerto grosso*) і далі постійно співіснувала з концертом як своїм різновидом (віденський класицизм): «На відміну від моножанрових позначень, поліжанровий знак фіксує прагнення автора інтегрувати декілька жанрових принципів в єдину структуру музичного твору. Характерно, що певна частина функціонуючих сьогодні бінарних жанрових знаків вже має свою генотипну традицію в музиці»; «...численні зразки сучасної симфонії-концерту <...> можуть бути розглянуті у проблемному руслі розвитку жанрових принципів, закладених Моцартом, Діттерсдорфом, Берліозом» (Дауноравичене, 1992: 102).



Характерною прикметою нинішньої ситуації «жанрового діалогу» Г. Дауноравічене вважає «розширення спектру» елементів, що інтегруються в бінарні («полінарні») жанрові структури. Це означає, що у сучасній музиці виникає особливий рівень жанрового діалогізму, «...при якому практично між усіма генотипними формами “старої” традиції утворюється деякий міжжанровий простір (своєрідний “*Musik zwischen den Genres*”), тотально заповнений всілякими поліжанровими утвореннями» (там само). Таке «заповнення» у скрипковому концертуванні, яке нас цікавить першочергово, може бути як зафіксованим авторами у відповідних бінарних («полінарних») назвах чи підзаголовках, так і «незадекларованим», прихованим, таким, що криється у глибинах художнього змісту твору.

Відсутність жанрового знаку (ліброжанр), є внутрішньо парадоксальною: «видимість спростування» жанрової ідеї у сучасній музиці на практиці здійснюється як її «підтвердження»; спростовується не жанрова ідея як така, а її відповідність тим чи іншим жанровим нормам, які композитори прагнуть подолати, або хоча б «проманіфестувати» це подолання; у цій достатньо розгалуженій та лабільній системі вирізняються, по-перше, «непрограмні твори, які мають поетизовані неповторювані назви», по-друге, група творів, в назвах яких «фіксуються деякі повторювані смислові ідеї-константи» (там само: 103).

Зразками першої групи можуть бути найрізноманітніші за назвами та виконавськими складами твори, серед яких переважають програмні, що суперечить думці Г. Дауноравічене про їхній непрограмний характер. Інша справа, що програмні назви таких творів є суто індивідуалізованими, пов'язаними здебільшого з екстрамузичними чинниками, які не підлягають будь-якій систематизації. Друга група ліброжанрових зразків, навпаки, тяжіє до систематизації у вигляді різноманітних «музик для...», які класифікуються за домінуючим афектом вираження та виконавськими складами.

Характерною рисою подібних «безжанрових» творів є наявність у них співвіднесеності з моно- або поліжанровим знаком (наприклад, «Музика для струнних, ударних та челести» Б. Бартока містить явні ознаки моножанру камерної симфонії). В інших випадках подібні композиції не підлягають будь-якій спробі поєднати їх з нормативною



жанровістю, особливо, якщо вони пов'язані з виходами за межі інтромузичного поля. Поступово формується «моножанровий знак нової традиції» (Дауноравічене, Г., 1992), що цілком відповідає семантиці сучасної скрипкової концертності.

Як відомо, «нове» – це добре забуте «старе». Це стосується і концертного мислення, у витоках якого було барокове концертнування, зокрема, творчість Й. С. Баха як його взірць і «історичний постулат» (Швейцер, 1964). Й. С. Бах був не першим, хто використовував великі концертні форми для побудови масштабних звукових «будівель»; «його велика історична заслуга полягає у тому, що зумовлена естетикою Бароко строгість і велична серйозність думки сполучаються у нього в сфері вираження з багатством розгалуженої системи тональних відношень, використовуваних як найважливіший засіб досягнення монументальності форми на основі послідовно проведеної нейтралізації всіх елементів цілого» (Холопов, 1974). Виділяються два типи звукових конструкцій, характерних для відтворення таких форм – поліфонічна (тема та інтермедія) та гомофонна (тема та епізод).

Концертні форми за участю скрипки, що представлені, зокрема, у творчості харківських авторів, у найзагальнішому розподілі відтворюють бахівські принципи побудови, які буде доречним тут охарактеризувати. Стосовно розділу «тема» відзначимо, вслід за Ю. Холоповим, що йому властива велика жанрова узагальненість, яка надає музиці «яскравості та характеристичності» (там само). Саме так виглядають теми експозиційних розділів концертних форм різноманітної семантики та структурної побудови у творах харківських композиторів, що дозволяє перекинути «місток» між сучасністю та минулим, тим більш, що українська концертна скрипкова музика Новітнього часу формувалася багато у чому під знаком саме необарокового напрямку.

Подібні теми є внутрішньо контрастними і у цьому плані подібними до структури поліфонічних тем з виділенням рельєфного «ядра» та «розгортання», яке засноване на загальних формах руху. Принцип контрасту зберігається на фактурному рівні і у власне гомофонних темах, які здебільшого є поліфактурними (Ігнатченко, 1984).



Що стосується «інтермедії» (поліфонічна форма) чи «епізоду» (гомофонна форма), то, за традицією, що йде від Й. С. Баха, ці розділи у скрипкових творах харківських авторів відрізняються контрастуванням на рівні *solo* – *tutti*, що не виключає тематичного контрасту похідного (сонатного) чи непохідного (сюїтного) типу. Перше властиве концертам для скрипки з оркестром (перші частини), друге – іншим концертним формам «гібридного» типу, як правило, програмним з виокремленням сюїтної «драматургії гри», що відрізняється від сонатної «драматургії кінцевої мети» (Арановський, 1979).

Відносно загальної композиції великих, сонатних за змістом, частин концертних композицій слід зазначити, що у них «немає однієї строго визначеної форми» (Холопов, Ю., 1974). Така «нестабільність» форми, що йде від Й. С. Баха, є атрибутивною якістю концертної скрипкової музики харківських майстрів, у тому числі і власне концертів, не кажучи вже про вільно сконструйовані інші концертні форми. Це не виключає використання канонізованих форм віденсько-класичного зразку, які, проте, модифікуються за рахунок звернення до тих витоків, які Ю. Холопов визначає як «докласичні», що передували використанню віденськими класиками «оптимального» типу форми (там само).

У цілому концертні форми, започатковані Й. С. Бахом, розрізняються за трьома типами, що є суттєвим і для розуміння принципів формотворення у скрипковій концертній літературі сучасного періоду, отже, і у трактовці харківськими авторами. Перший тип характеризується як «альтернативний, найпростіший», заснований на чергуванні теми та інтермедій (в концерті *tutti* і *solo*) протягом всієї форми; другий тип визначається як «найросповсюдженіший, розробковий», для якого характерним є масштабність і динамічна розвиненість експозиційних тем з виділенням, як правило, спеціального середнього розділу, тобто, власне розробки з одночасним «укріпленням» і «укрупненням» крайніх; третій тип визначається як форма *da capo*, спрямована на можливість створення симетрії форми крупного плану за рахунок повернення початкової частини у вигляді «згуртованої», по-новому скомбінованої групи тем експозиції, що означає репризу у широкому сенсі цього поняття (Холопов, 1974). Подібні структурні «замикання»



є показовими для більшості концертних форм у концертній скрипковій музиці харківських авторів, незалежно від відтворюваної тієї чи іншої жанрової форми моно- чи поліструктурного зразку.

Висновки. Таким чином, семантика скрипкової концертності розкривається у двох значеннях, зосереджених у складових даного феномену. Головною з них є «концертність» як принцип музичного мислення, що базується на поєднанні та різних типах співвідношення діалогічності (константа жанру), віртуозності та імпровізаційності (атрибути жанру).

Друга складова феномену – «скрипкова» – конкретизує першу на рівні жанрової системи, яка є багатоскладовою і включає твори різних моделей, що класифікуються за ознаками моно-, полі- та лібржанру. Семантичні «матриці» скрипкової концертності знаходять прояв у відповідних до них жанрових формах, що вперше було продемонстровано у музиці пізнього Бароко (Й. С. Бах), де вони отримали розподіл на два найзагальніші типи поетики: поліфонічний (тема та інтермедія), гомофонний (тема та епізод).

На цій методологічній базі й слід підходити до розгляду концертно-скрипкового стилю у творчості як окремих авторів, так і регіональних шкіл, зокрема, однієї з провідних в Україні – харківської, що складає найближчу **перспективу подальшого дослідження** заявленої теми.

ЛІТЕРАТУРА

- Арановский, М. (1979). *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки*. Москва: Композитор, 285.
- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 278.
- Біла, К. С. (2011). *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 20.
- Бондаренко, М. В. (2008). *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості: (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтво-



- знавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Гребнева, І. В. (2018). *Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Дарда, В. (2015). *Жанрово-стилеві параметри альтового концерта в творчестві композиторів мангеймської школи*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 24.
- Дауноравичене, Г. (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В кн.: *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова*, сс. 99–106. Москва: Композитор.
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 17.
- Косенко, Г. (2018). *Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнь Бароко – Й. Брамс)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблема эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 345.
- Мінкін, Л. (1987). Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина). *Українське музикознавство*, 22, 77–83. Київ.
- Раабен, Л. Н. (1967). *Советский инструментальный концерт*. Москва: Музыка, 307.
- Соколов, О. В. (1994). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*: монографія. Н. Новгород: изд-во Нижегородского университета, 220.



- Старчеус, М. (1987). Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*, 10, 69–83. Москва: Современный композитор.
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Холопов, Ю. (1974). Концертная форма у И. С. Баха. Отримано: 20.12.2019 з https://www.studmed.ru/holopov-yu-koncertnaya-forma-u-is-baha_fb5aeda5da7.html
- Хохлов, Ю. Н. (1956). *Советский скрипичный концерт*. Москва: Гос. муз. изд-во, 232.
- Чистякова, Н. В. (2018). *Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 20.
- Шаповалова, Л. В. (1984). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 23.
- Швейцер, А. (1964). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 724.
- Bessler, H. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*; [hrsg. von Peter Gülke]. Leipzig: Reclam, 469.
- Dahlhaus C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern; München: Francke Verlag, 840–895.

REFERENCES

- Aranovskiy, M. (1979). *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfoniya v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov: issledovatel'skie ocherki [Symphonic searches. Genre problem of symphony in Soviet music in 1960–1975 years: research feature articles]*. Moscow: Kompozitor, 285 [in Russian].
- Asafev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 278 [in Russian].
- Bessler, H. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte [Essays on*



- music aesthetics and music history*]. Peter Gülke (Ed.). Leipzig: Reclam, 469 [in German].
- Bila, K. S. (2011). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoï interpretsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) [Genre-style model of instrumental concert and conceptual foundations of composer's interpretation (by the example of L. M. Kolodub works)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 20 [in Ukrainian]
- Bondarenko, M. V. (2008). *Kadentsiia solista u fokusi vzaïemodii kompozytorskoï ta vykonavskoi tvorchosti: (na materialy zakhidnoievropeiskoho fortepiannoho kontsertu XIX st.) [Solo cadence in the focus of composer's and performer's outwork cooperation (on the base of Western Europe piano concert of XIX century)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Chystiakova, N. V. (2018). *Ansambli za uchasti skrypky v Ukraini 1990–2010-ky rokiv: henezys, stylistyka, formy reprezentatsii [Ensembles with the participation of the violin in Ukraine 1990–2010 years: genesis, stylistics, forms of representations]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, 20 [in Ukrainian].
- Dahlhaus C. (1973) Zur Problematic der musicalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [The problem of musical genres in the 19th century]. In *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade – Genres of music in individual representations: commemorative scripture by Leo Schrade*, pp. 840–895. Bern; Munich: Francke Verlag [in German].
- Darda, V. (2015). *Zhanrovo-stilevye parametry altovogo kontserta v tvorchestve kompozitorov mangeym'skoy shkoly [Genre-style parameters of the viola concert in the works of composers of the Mannheim school]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don, 24 [in Russian].
- Daunoravichene, G. (1992). Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoy muzyki [Some aspects of the genre situation of modern music]. In *Laudamus: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova – Laudamus: on the 60th anniversary of Yu. N. Kholopov*, pp. 99–106. Moscow: Kompozitor [in Russian].



- Hrebnieva, I. V. (2018). *Formuvannia skrypkovoho styliu v Concerti Grossi A. Korelli* [Formation of violin style in Concerti Grossi by A. Corelli]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoy fature (na primere proizvedeniy ukrainskikh sovetskikh avtorov)* [On the dynamic processes in the musical texture (on the example of works by Ukrainian Soviet authors)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 17 [in Russian].
- Khokhlov, Yu. N. (1956). *Sovetskiy skripichnyy kontsert*. [Soviet violin concert]. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 232 [in Russian].
- Kholopov, Yu. (1974). Kontsertnaya forma u I. S. Bakha [Concert form by I. S. Bach]. Retrieved December 20, 2019, from https://www.studmed.ru/holopov-yu-koncertnaya-forma-u-is-baha_fb5aeda5da7.html [in Russian].
- Kosenko, H. (2018). *Tembrova semantyka alta u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv 1960–2000-kh rokiv* [The timbre semantics of viola in the works of Kharkiv composers of the 1960–2000 years]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Kupriianenko, E. B. (2010). *Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie Baroko – Y. Brams)* [Viola in polytimbre chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (later Baroque – J. Brahms)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problema estetiki i poetiki* [Western European musical Baroque: the problem of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka, 345 [in Russian].
- Minkin, L. (1987). Shchodo dialohichnoi pryrody zhanru kontsertu (na prykladi Pershoho ta Tretoho fortepiannykh kontsertiv R. Shchedrina) [Dialogical Nature of the Concert Genre demonstrated (by the example of R. Shchedrin's First and Third Piano Concerts)]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology: science-methodical digest*, 22, 77–83. Kyiv [in Ukrainian].
- Raaben, L. N. (1967). *Sovetskiy instrumentalnyy kontsert* [Soviet instrumental concert]. Moscow: Muzyka, 307 [in Russian].



- Schweitzer, A. (1964). *Iogann Sebastyian Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow: Muzyka, 725 [in Russian].
- Shapovalova, L. V. (1984). *O vzaimodeystvii vnutrenney i vneshney formy v istoricheskoy evolyutsii muzykalnoy zhanrovosti [About the interaction of internal and external forms in the historical evolution of musical genre]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 23 [in Russian].
- Sokolov, O. V. (1994). *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [Morphological system of music and its art genres]: monograph*. N. Novgorod: izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 220 [in Russian].
- Starcheus, M. (1987). Novaya zhizn zhanrovoy traditsii [New life of genre tradition]. *Muzykalnyy sovremennik – Music contemporary*, 10, 69–83. Moscow: Sovremennyy kompozitor [in Russian].
- Tukova, I. (2003). *Funktsionuvannia instrumentalnykh zhanrovyykh modelei zakhidnoevropeiskoho baroko v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX st. [Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music of the second half of the 20th century]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2019 р.



УДК 78.071.1 (438) : 780.616.432.091] : 305

DOI 10.34064/khnum1-5612

Книш П. О.

ORCID 0000-0003-3791-7501

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

**Гендерний підхід в аналізі виконавських версій
(на прикладі інтерпретацій Другого фортепіанного концерту
Ф. Шопена Є. Кісіним, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргеріх,
Б. Давидович)**

АНОТАЦІЯ ■ Книш П. О. Гендерний підхід в аналізі виконавських версій (на прикладі інтерпретацій Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена Є. Кісіним, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргеріх, Б. Давидович). ■ Робота присвячена дослідженню гендерної своєрідності різних версій виконання Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена з огляду на результати наукових праць, що звертаються до проблеми гендерної специфіки музичного виконання. Показана недостатня вивченість даного питання в галузі фортепіанного мистецтва. На матеріалі виконавських версій Є. Кісіна, К. Аррау, Ланг Ланга, М. Аргеріх та Б. Давидович зроблено спробу висвітлити риси інтерпретації, обумовлені гендерним фактором, а також виконавські засоби, що застосовані видатними музикантами для розкриття художнього змісту шедевр епохи Романтизму. Отже, в чоловічих інтерпретаціях Концерту переважає інтелектуальна складова: увага до конструктивної побудови твору, прагнення до відтворення його більш ємного, філософського, змісту; в жіночих версіях переважає образно-емоційне начало, значна увага приділяється лірико-психологічним тонкощам, втілюваним відповідними засобами артикуляції, м'якістю туше. Перспективи подальшого дослідження передбачають аналіз гендерних особливостей виконавської творчості ряду сучасних музикантів. ■ **Ключові слова:** *фортепіанний концерт, віртуозність, гендерний підхід, виконавський стиль, інтонаційно-тематичні особливості, інтерпретація, порівняльний аналіз.*



АННОТАЦІЯ ■ Кныш П. О. Гендерный подход в анализе исполнительских версий (на примере интерпретаций Второго фортепианного концерта Ф. Шопена Е. Кисиным, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргерих, Б. Давидович). ■ Работа посвящена исследованию гендерного своеобразия различных версий исполнения Второго фортепианного концерта Шопена с учётом результатов научных работ, обращавшихся к проблеме гендерной специфики музыкального исполнения. Показана недостаточная изученность данного вопроса в области фортепианного искусства. На материале исполнительских версий Е. Кисина, К. Аррау, Ланг Ланга, М. Аргерих и Б. Давидович предпринята попытка высветить черты интерпретации, обусловленные гендерным фактором, а также исполнительские средства, использованные выдающимися музыкантами для раскрытия художественного смысла шедевра эпохи Романтизма. Так, в мужских интерпретациях Концерта преобладает интеллектуальная составляющая: внимание к конструктивному построению произведения, стремление к воссозданию его более ёмкого, философского, содержания; в женских версиях превалирует образно-эмоциональное начало, значительное внимание уделяется лирико-психологическим тонкостям, воплощаемым соответствующими средствами артикуляции, мягкостью туше. Перспективы дальнейшего исследования предполагают анализ гендерных особенностей исполнительского творчества ряда современных музыкантов. ■ **Ключевые слова:** *фортепианный концерт, виртуозность, гендер, исполнительский стиль, интонационно-тематические особенности, интерпретация, сравнительный анализ.*

ABSTRACT ■ Knysh P. O. Gender approach in the analysis of performing versions (on the example of F. Chopin's Second Piano Concerto performed by E. Kissin, C. Arrau, Lang Lang, M. Argerich, B. Davidovich).

■ **Background.** The work focuses on studying gender peculiarities of interpretations of the Second Piano Concerto by F. Chopin. Presenting the results of the scientific works that concern the issue of gender peculiarities of performing music, the author comes to the conclusion about lack of research of this question in the field of piano art. While the contemporary social and psychological works of the domain of gender turn to the primary signs of gender differences, embodied still at the point of the earliest stage of personality formation, starting with the very birth of a child (Bendas, T., 2006 et alt.). For instance, still in their childhood girls



develop such features as a higher intensity emotionality, subtleness of feelings, whereas boys tend to be more rational while thinking over life situations or works of art. Such psychological peculiarities are revealed for various life periods and get more distinct in the process of age advancement.

Research methodology. In this article the gender approach is combined with the comparative method while considering key features of different performance versions of the Second Piano Concerto by F. Chopin. Appealing to the performance versions of E. Kissin, C. Arrau, Lang Lang, M. Argerich, B. Davidovich, we emphasize their uniqueness with a simultaneous focus on performance tools used by these prominent musicians to reveal the essence of this masterpiece of the Romantic era. **The purpose of this article** is to generalize the tendencies of the performing concepts of Chopin's Second Concerto by the famous masters of piano art of the XX – early XXI century in the light of gender approach.

Research results. The Second piano concerto, created by F. Chopin at the turn of the 20s–30s of the XIX century, has become a model of the innovative approach both to interpreting the genre in general and to piano virtuosity. Firstly, it is expressed through the dominance of the pianoforte over the orchestra, while the former being characterized by the total melodization of the texture. Researchers of F. Chopin's creativity point out the fact that in his concertos there are influence traces of W. Mozart, C. Weber, J. Hummel; however, despite the belonging of the concertos to early stage of creative activity, Chopin achieves unique artistic results. Maintaining, just like Mozart's, the classical structured transparent form, enriching musical textures with passages, just like Hummel, Chopin, nevertheless, presents deeply individual images. If in the First part of the Second Concerto the dependence on classical traditions is still obvious, the Second part and the Final demonstrate broad horizons for the lyric component of the composer's music.

Before we turn to a number of outstanding samples of the Second Concerto performance, we recall the opinion of one of the best pianist-interpreters, E. Fisher, that the sound embodiment of a musical work consists of three elements: musical text, instrument and artist (Fisher, E. 1977: 201). He noted that the musical text is an unshakable material basis for the performer. Interpretation is possible only under the condition of accurate transmission of what is stated in the author's text reflecting both the development of the playing technique and the improvement of musical instruments. At the same time, the end result – the sound image of the work – arises under the influence of the artist's personality, reflecting its qualities,



such as “the degree of development of intelligence, worldview, especially emotional life, belonging to one or another artistic type” (ibid.). So, performers who turn to the Second Concert, can accent certain elements, lines, forming its rich semantic complex.

If we classify performing versions of the Chopin Concert by gender qualities, we can come to certain **conclusions**.

In the *male versions* studied we have clearly revealed the constructivism in musical arrangements, an intellectual structure, rational forethought concerning all the stages of musical development. A special emphasis is laid on caesuras and differentiation between various types of musical material, clearly bespeaks pianists' intention to reflect more comprehensively a philosophical content of the work. The peculiar predominant feature as for E. Kissin's performance is his lyric-psychological interpretation of the image palette of the Concerto. Kissin's main way of realizing the corresponding tasks is articulation that emphasizes the uniqueness of each episode. In the performance of C. Arrau we notice a characteristic brightness, emotionality, contrasting effect, thanks to the intensive exploitation of agogics; at the same time, the unity of the music form is reached through the exactness of the meter and rhythmic pulsation. Lang Lang's version is a model of a supreme sound lyricism. The pianist plays in the style of Mozart with a clear texture, rationed pedalizing and agogics. At the same time, in his performance there is a philosophical generalization that can be perceived.

In comparison with the male versions, *the female ones*, on the whole, are peculiar in terms of their subtler sound richness, touché softness. In the interpretation of the drama lines of the Concerto it is the image-emotional component that prevails but, together with this, a special emphasis is laid on lyric and psychological details. The analyzed interpretation by B. Davidovich is characterized by a specific style of its own as, while building up the performance dramaturgy of the Concerto, she prefers a through theme development, without dividing the sound stream into separate fragments the way many performers prefer to do. M. Argerich understands this music by F. Chopin in a different way. Her performance style is unique due to its high drama intensity, emotionality, passion, introducing elements of rationalism into the drama line of the Concerto.

Key words: *piano concerto, virtuosity, gender approach, performance style, intonation, thematic peculiarities, interpretation, comparative analysis.*



Постановка проблеми та аналіз публікацій за темою. Останнім часом гендерний підхід набуває все більшого значення у вивченні та аналізі музично-виконавських концепцій. Особливо це стосується вокального мистецтва. Так, серед робіт дослідників, котрі звертаються до проблеми гендеру у виконавській творчості, відзначимо працю В. Гіголаєвої-Юрченко (2012), яка розробила методику аналізу гендерних репрезентацій вокального твору. Однак не менш цікавим виявляється застосування можливостей гендерного підходу до фортепіанного виконавства, яке з даних позиції ще не поставало об'єктом спеціальних досліджень.

Гендер (запозичення з англійської, де слово «gender», що походить від лат. *genus* – «рід», первісно означало «граматичний рід», пізніше – також «стать») – якщо узагальнити визначення цього поняття в сучасних соціально-психологічних науках – характеристика, через яку визначається наявність особливостей чоловічого (маскулінного) або жіночого (фемінного) типів соціальної поведінки та світовідчуття (свого роду «соціально-психологічна проєкція» статевої приналежності людини, її «соціальна / психична стать»). У сучасних дослідженнях гендерних питань (Бендас, Т., 2006; Гапова, Е., & Усманова, А., 2000 та ін.) проблема ставиться максимально широко: гендерні розбіжності відстежуються, починаючи від перших психічних проявів статевої відмінностей, які спостерігаються вже на етапі найбільш раннього формування майбутньої особистості – від народження дитини та перших кроків у формуванні її здібностей. Так, у дівчаток уже з дитинства виявляються такі риси, як підвищена емоційність, тонкощі переживань, в той час, як хлопчики демонструють більшу схильність до раціоналізму в оцінюванні життєвих і творчих ситуацій, зокрема, й творів мистецтва, до аналізу яких, згідно думці В. Гіголаєвої-Юрченко (2012: 7), теж необхідно застосовувати гендерний підхід. За спостереженнями психологів (Бендас, Т., 2006), ці особливості по-різному проявляються у функціональному плані, але зберігаються і поглиблюються, окреслюючи різні аспекти еволюції людського світовідчуття і світосприйняття.

Комплексний гендерний підхід стосується всіх сторін діяльності людини, аналізуючи її поведінку в різних життєвих і творчих сфе-



рах. Зокрема, він може бути плідно застосований і в царині музичної творчості – композиторської та виконавської. Музичний твір ніколи не є абстракцією; він існує лише у реально-звуковому сприйнятті як продукт виконавської інтерпретації. Гендерна приналежність виконавця, впливаючи на його поведінку в умовах творчого акту, позначається й на його стилі, що відображається на техніці та прийомах, наприклад, тієї ж фортепіанної гри.

Мета даної статті полягає у виявленні особливостей виконавських концепцій Другого концерту Ф. Шопена в інтерпретації відомих майстрів фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. (Є. Кісіна, К. Аррау, Ланг Ланга, М. Аргеріх, Б. Давидович) в світлі гендерного підходу.

Методологія дослідження. В роботі використовується гендерний підхід, що є базовим в її методології, у поєднанні з компаративним, який є необхідним для порівняння різногендерних виконавських версій Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена.

Виклад основного матеріалу дослідження. Другий концерт для фортепіано з оркестром (ор. 21) Ф. Шопена створювався протягом 1829–1830 рр., а вперше був виданий, згідно з даними, наведеними в монографії польського дослідника М. Томашевського (2011), у 1836 р. Відтоді він виконувався безліч разів і заслужено завоював репутацію одного з найбільш яскравих творів фортепіанної концертної літератури. Концерт став зразком принципово нового підходу як до трактовки самого жанру, так і до вирішення питань фортепіанної віртуозності (за Л. Мазелем, 1971). Це виражається, за М. Томашевським (2011), насамперед, в домінуванні фортепіано над оркестровою партією, що дещо знижує статус *concertanto* як втілення рівноправного змагання двох учасників. Тотальна мелодизація фактури, насиченість музичної тканини найрізноманітнішими пасажами та орнаментикою, наповненість глибоким поетичним змістом гармонійно поєднуються з віртуозним стилем *brilliantе*, який він не лише відтворює, але й «перевершує» (там само).

Численні дослідники творчості Ф. Шопена відзначають в його концертах впливи В. А. Моцарта, К.-М. Вебера і, особливо, Й.-Н. Гуммеля – знаменитого тоді піаніста і автора популярних вір-



туозних п'єс. Однак, незважаючи на появу концертів у ранній період творчості, Ф. Шопен приходиться у них до самотніх художніх результатів. Зберігаючи класичну, струнку, як і у В. А. Моцарта, форму, насичуючи, як і Й.-Н. Гуммель, фактуру пасажами, Ф. Шопен створює вражаючі образи різного психологічного змісту, переважно, ліричного з елементами драматизму.

У першій частині Концерту найбільш відчутна залежність від класичних традицій. Друга частина та Фінал відкривають великий простір ліричному потоку музики композитора. Як відзначав сам Ф. Шопен у листі до свого друга Т. Войцеховського (Шопен, Ф., 1989: 328), в Другій частині концерту відобразилися його почуття до юної співачки Констанції Гладковської. *Larghetto* залишає враження щирого почуття, котре вилилось з глибин душі. Це – одна з самих теплих, ліричних сторінок музики композитора. Тут немає драматизму, а тим паче, трагедійності, але мрійлива ніжність часто змінюється піднесеною схвильованістю. Речитативи в партії фортепіано нагадують виразність людської мови і звучать, як пристрасні слова кохання. В перших же тактах *Larghetto* виявляється надзвичайна характерна риса шопенівської мелодики: кантилену, яка вільно ллється, Ф. Шопен переводить у вишукані звукові арабески, і, навпаки – примхливі пасажі органічно зливаються з плавною співучою мелодією. Як в першій частині Концерту, так і в *Larghetto*, композитор спирається на польські народно-пісенні інтонації. Ще відчутнішими зв'язки з польським народним музичним мистецтвом стають у Фіналі, де панує танцювальна ритміка з рисами мазурки. Загальний тон музики Фіналу характеризується енергією стрімкого і пронизаного легкістю руху, чому сприяє багатозвучна і, в той же час, прозора фортепіанна фактура.

Як бачимо, образний зміст твору яскраво виявляє схильність до жіночності, підвищеної емоційності, витонченого ліризму. Тому цікаво розглянути не лише зміст і форму Концерту, але й виконавські його версії, представлені надзвичайно широко в сучасній музичній практиці, у тому числі і з точки зору виявлення в них обох гендерних начал – як чоловічого, так і жіночого. Жіночий гендер суттєво впливає на характер і втілення музичних образів Концерту, відтворюючи враження надзвичайної легкості, пов'язане не тільки з витонченістю



мелодичного малюнку, прозорістю гармонії і фактури, а й зі стрімким тріольним рухом, котрий особливо характерний для Фіналу.

Перш, ніж ми звернемося до ряду видатних зразків виконання Другого концерту, нагадаємо, що один з найкращих інтерпретаторів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Ван Бетховена, Р. Шумана, відомий швейцарський піаніст Е. Фішер, висловив думку про те, що звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: нотного тексту, інструменту і виконавця (Фішер, Э., 1977: 201). Він зауважував, що нотний текст – це непорушна матеріальна основа для виконавця. Інтерпретація можлива лише за умови точної передачі того, що викладено в авторському тексті, який відбиває і розвиток техніки гри, і вдосконалення музичних інструментів. Та кінцевий результат – звуковий образ твору – виникає під впливом індивідуальності виконавця, відображаючи її якості, такі як «ступінь розвитку інтелекту, світогляд, особливості емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу» (там само). Отже, виконавці, котрі звертаються до Другого концерту, можуть акцентувати певні елементи, лінії, що утворюють його багатий смисловий комплекс.

Якщо ж класифікувати за ознаками гендерних якостей виконавські версії шопенівського Концерту, можна дійти певних висновків.

■ У виконанні чоловіків, зокрема, Є. Кісіна, виявлені такі тенденції: 1) прагнення до звукового балансу контрастних розділів форми; 2) переважання лірико-психологічної трактовки образно-емоційного змісту; 3) спрямування до єдності темпів; 4) системність в агогічних відхиленнях; 5) особливий акцент на артикуляції, що стає ключем до реалізації як авторського задуму, так і виконавської інтерпретації.

■ Щодо виконання К. Аррау, відзначимо такі риси: 1) прагнення до особливої виразності кожного елемента шопенівського тексту; 2) різкі контрасти темпу і агогіки на всіх рівнях форми; 3) акцент на концертно-віртуозній, афектній трактовці звукового матеріалу в передачі образно-емоційних станів; 4) велика кількість агогічних відхилень; 5) компенсаторна функція метро-ритмічної пульсації, яка надає єдності імпровізаційній виконавській структурі Концерту.

■ Для версії Ланг Ланга характерними є: 1) увага до окремих деталей, на основі яких відтворюється картина музичної інтерпре-

тації кожної частини; 2) по-моцартівському класичне окреслення кожного елементу фактури, чітка артикуляція мелодичних зворотів; 3) увага до загальної драматургії Концерту, підкреслення контрастів імпровізаційного і жанрово-танцювального начал (марш в першій частині, вальс – у Фіналі); 4) класично прояснені агогічні розширення в кульмінаціях кожного пасажу або кадансового гармонічного звороту; 5) спроба виявити філософський підтекст Концерту, де кожний контрастний епізод є складовою макрокосму усього твору, елементом чогось більшого.

Усі ці три версії Концерту свідчать про увагу піаністів-чоловіків до загальної авторської концепції, процесів формоутворення, що вимагає системного підходу до комплексу засобів виконавської виразності – артикуляції, темпу, агогіки, метро-ритму, ритмічної і гармонічної пульсації.

У жіночих версіях виконання Концерту переважають інші інтерпретаційні акценти.

■ У версії Б. Давидович типовими є такі, які підкреслюють зв'язок шопенівського і моцартівського піанізму у вигляді: 1) прозорості звукової тканини, чіткої артикуляції, чому сприяє економна педалізація; 2) збереження єдиного темпу і характеру руху при мінімумі агогічних відхилень; 3) прагнення до наскрізного розвитку форми, при якому звуковий потік майже не розчленовується на окремі фрагменти, що зумовлено нахилом до імпровізаційності, особливо, у *Larghetto* та Фіналі.

■ Відома виконавиця фортепіанної музики Ф. Шопена М. Аргеріх дещо по-іншому трактує музику Концерту, надаючи їй більшої емоційності, пристрасності, поєднуючи це з елементами раціоналізму у виконавській драматургії твору. В її виконанні відзначимо: 1) насичену темброву палітру, що досягається завдяки динамічним контрастам у викладі окремих тем та розділів форми; 2) темпові контрасти та агогічні відхилення, які сприяють виявленню характеру тем як на грані різних тематичних утворень, так і у внутрішньому тематичному контрастуванні; 3) м'яке туше, притаманне виконавській манері М. Аргеріх взагалі, що зближує її з вокальним інтонуванням; 4) особливу насиченість звуку, котра наближує її виконання до маскулінного типу.



Висновки. Отже, в чоловічих версіях виконання Другого концерту Ф. Шопена переважає тяжіння до виявлення конструктивної основи твору, його інтелектуальної побудови, продуманості усіх етапів музичного розвитку. Велике значення піаністи-чоловіки надають цезурам, контрастам, розмежуванню різного за образністю музичного матеріалу, прагнучи до відтворення його більш ємного, філософського, змісту.

Жіночі версії порівняно з чоловічими в цілому відрізняються меншою звуковою насиченістю, м'якістю туше. У прочитанні драматургії Концерту переважає образно-емоційна складова, значна увага приділяється лірико-психологічним тонкощам, відтворюваним відповідними засобами артикуляції.

ЛІТЕРАТУРА

- Бендас, Т. В. (2006). *Гендерная психология: учеб. пособ.* Санкт-Петербург: Питер, 431.
- Гапова, Е., & Усманова, А. (Сост.) (2000). *Антология гендерной теории.* Минск: ПроPILEI, 384.
- Гиголаева-Юрченко, В. (2012). Гендерно-исполнительский анализ романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи» (И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 293–301.
- Корыхалова, Н. (1979). *Интерпретация музыки.* Ленинград: Музыка, 208.
- Мазель, Л. А. (1971). *Исследования о Шопене.* Москва: Советский композитор, 248.
- Москаленко, В. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ.* Киев: Клякса, 272.
- Томашевский, М. & Акопян, Л. (Ред.) (2011). *Шопен. Человек, творчество, резонанс.* (Пер. с польск. Л. Акопяна, Е. Янус). Москва: Музыка, 840.
- Фишер, Э. (1977). Музыкальные наблюдения. *Исполнительское искусство зарубежных стран*, 8, 199–228. Москва: Музыка.
- Шопен, Ф. (1989). *Письма (Тм. 1–2).* Т. 1. Москва: Музыка, 487.
- Taruskin, R. (2008). *History of the Western music (Vol. 1–5).* Vol. 3. *Music of the nineteenth century.* Oxford University Press, 923.



REFERENCES

- Bendas, T. V. (2006) *Gendernaya psikhologiya [Gender Psychology]*. (Textbook). St. Petersburg: Piter [in Russian].
- Chopin, F. (1989). *Pisma [Letters]*. (Vols. 1–2). (Vol. 1). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Fisher, E. (1977). Muzykalnye nablyudeniya [Musical observations]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran – Performing art of foreign countries*, 8, 199–228. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Gapova, E., & Usmanova, A. (Comp.) (2000). *Antologiya gendernoy teorii [Anthology of gender theory]*. Minsk: Propilei [in Russian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. (2012). Genderno-ispolnitelskiy analiz romansov S. Rakhmaninova: «O net, molyu, ne ukhodi» (I. Arkhipova) i «Polyubila ya na pechal svoyu» (B. Khristov) [Gender performing analysis of S. Rachmaninoff's romances: “Oh no, please, don't leave” (I. Arkhipova) and “I fell in love with my sorrow” (B. Khristov)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 34, 293–301 [in Ukrainian].
- Korykhalova, N. (1979). *Interpretatsiya muzyki [Interpretation of music]*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Mazel, L. A. (1971). *Issledovaniya o Shopene [Researches about Chopin]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Moskalenko, V. (2012). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev: Klyaksa [in Russian].
- Taruskin, R. (2008). *History of the Western music (Vol. 1–5)*. Vol. 3. *Music of the nineteenth century*. Oxford University Press, 923.
- Tomashevskiy, M. & Akopyan, L. (Eds.) (2011). Shopen. Chelovek, tvorchestvo, rezonans [Chopin. Man, creativity, resonance] (Transl. from Polish by L. Akopyan, E. Yanus). Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.



УДК 781.24 : 8

DOI 10.34064/khnum1-5613

Старцев Д. А.

ORCID 0000-0003-1727-481X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса

АНОТАЦІЯ ■ **Старцев Д. А. Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса.** ■ У статті з позицій семіотики розглянуто нотний запис і його знаки як письмова система. Поряд із залученням поняття семіозису – процесу функціонування знаків – представлено визначення, за Ч. Моррісом, інших базових термінів семіотики і проведено дослідження особливостей функціонування музичних графічних знаків в світлі виокремлених понять. Аналіз структури нотації та її елементів обумовлений трьома складовими семіотики як наукової дисципліни: синтактикою, семантикою і прагматикою. Кожна з них має власні правила, які розкривають відношення знаків одне до одного в ланцюжку «знак – десигнат – денотат» та способи інтерпретації об'єктів та понять. Вивчення умов функціонування знаків і, разом з цим, правил, що діють на семіотичних рівнях, дає можливість надати повну характеристику нотного тексту як знакової системи, так само як і окремих її елементів. Аналіз синтактичних відношень дозволяє виявити ряд спеціальних нотних знаків, які функціонують у поєднанні з іншими, доповнюючи або змінюючи їх референції. ■ **Ключові слова:** *семіотика, Чарльз Морріс, семіозис, семантика, синтактика, прагматика, знак, нотний запис.*

АННОТАЦИЯ ■ **Старцев Д. А. Нотный текст в аспекте семиотической теории Чарльза Морриса.** ■ В статье рассмотрены нотная запись и её знаки как письменная система. Наряду с привлечением понятия семиозиса – процесса функционирования знаков – представлены определения, по Ч. Моррису, других базовых терминов семиотики и проведено исследование особенностей функционирования музыкальных графических знаков



в свете выделенных понятий. Анализ структуры нотации и её элементов обусловлен тремя составляющими семиотики как научной дисциплины: синтактикой, семантикой и прагматикой. Каждая из них имеет собственные правила, которые раскрывают отношение знаков друг к другу в цепочке «знак – десигнат – денотат» и способы интерпретации объектов и понятий. Изучение условий функционирования знаков и, вместе с тем, правил, действующих на семиотических уровнях, даёт возможность дать полную характеристику нотного текста как знаковой системы, также как и отдельных её элементов. Анализ синтактических отношений позволяет выявить ряд специальных нотных знаков, которые функционируют в сочетании с другими, дополняя или изменяя их референции. ■ **Ключевые слова:** *семиотика, Чарльз Моррис, семиозис, семантика, синтактика, прагматика, знак, нотная запись.*

ABSTRACT ■ Startsev D. A. Musical notation in the aspect of the semiotics theory by Charles Morris.

■ **Background.** According semiotics, the text by which the fixation and preservation of information is carried out is the result of sign activity of man. The study of the patterns and nature of the notation and its elements is impossible without consideration of semiosis – the process of functioning of signs. The peculiarity of the musical activity is the fact that the graphic musical text finds a different form – the note signs are read by the interpreter and transform into sound. In other side, it is important to note that in the mind of the composer in the process of recording the work sound images are primary. On this basis, it can be assumed that musical activity combines the functioning of several sign systems. Therefore, it seems appropriate to investigate musical notation – the carrier of musical information – as an abstract written sign system and to illuminate its components using semiotic theory. Since the latter, according to Ch. Morris (2001), creates a “common language” that can be applied to any particular sign system.

The object of the research is the traditional music notation as a written sign system. **The main goal** is the analysis of a special musical sign system and its elements from the standpoint of semiotics. **The semiotic research method** is used in the aspect of the theory of Charles Morris, one of the founders of semiotics as a scientific discipline about signs.

Research results. “The human mind is inseparable from the functioning of signs – perhaps, in general, intelligence should be equated with the functioning of



signs,” – this thought by Ch. Morris (2001: 45) immediately removes the question of the legitimacy of seeing in the art a sign system or a kind of language. Unlike the so-called natural language, music is a special language that, for its scientific description, needs to be studied from a semiotic point of view to study its formal structure, to refer to objects that are denoted and to interpreters using the sign system. In the definition of Ch. Morris (2001: 76), language is a set of symbolic means, the use of which is conditioned by syntactic, semantic, and pragmatic rules. The scientist uses the definitions “designatum” and “denotatum” describing the sign correlation in the process of “semiosis”. The “designatum” may be considered as an “image” or “concept” of the “denotatum”, which refers to real-world objects.

In the written music notation (text) system, signs are presented in complex form. Given the absence of “denotatum” as a real object in the musical activity, the only physical result of the sign’s functioning is sound itself. However, this physical phenomenon is not within the scope of the sign system under consideration as a denotation or other component. That is, the material sound result is part of another musical process and, accordingly, another sign system – the performing process of a piece of music.

Signs can be jointed into different combinations. As Ch. Morris (2001) writes, this does not preclude the existence of an isolated sign. In the case of musical texts, significant situations may occur in which individual graphic elements in combination find new content. For example, the league, along with the emphasis, can demonstrate the motive structure. In this situation, the emphasis indicates the location of the reference tone, and the league – framed the boundaries of the motive. Being a semantic unit, the structure of the motive is due to the logical accent, which has a major impact on the ratio of other tones of the sequence: the notes located before and after the accent have a different degree of gravity, which directly determines the musical pronunciation. The absence of a league in this combination makes it possible to read this motif as having a different length, especially if it bordered on others. In the absence of an accent, the location of the reference tone is not indicated and obeys the metric grid of the tact, namely, the main note of the motif will be placed on a downbeat.

The consideration of musical notes in the semiotic aspect also led to the assumption that there are independent signs that, being isolated, carry information (for example, the “note” sign, which indicates the pitch and duration); as well as special signs that add new qualities to other musical notes (for example, alteration

symbols), which, taken separately, do not have practical value. For example, the “#” (“sharp”) symbol functions only in combination with another, independent, “note” sign. At the same time, reading the alteration sign together with the pause symbol is not possible due to the lack of appropriate syntactic and semantic rules. These special characters play the role of qualifiers and add their “designates” to other meanings, acting at the syntactic and semantic levels of the semiosis process. The concept of the interaction of signs in the process of semiosis provides for the formation of new complex characters from independent and special characters. New iconic situations form a new value field. During the use of characters in various combinations, the interpreter may take into account other designations, which is further regulated by pragmatic rules.

Conclusions. Many studies of musical language as a system related to natural lead to negative results and incline their authors to statements about the metaphorical nature of this concept. However, its study from a semiotic perspective, that is, the study of musical notation as a system of signs or a special language, opens up a different perspective. The identification of conditions and rules for the functioning of signs at different semiotic levels makes it possible to provide a complete description of the sign musical notation system and its elements.

The groups of “designatums” and “denotatums” need to be precisely defined, namely, their belonging to a certain sign system, since the same sequence of tones in one system acts as a unit of language, and in another, for example, as a leitmotif. It is noted that the musical system has more “designatums” than actually existing objects of reference (“denotatums”). The analysis of relations arising at the syntactic level made it possible to identify a number of special musical graphic signs that function only in combination with other signs and supplement or change their reference (for example, alteration signs).

The process of functioning of signs and the formal structure of the sign system of a musical language require a comprehensive and deeper study, which is the **perspective** of this study. ■ **Key words:** *semiotics, Charles Morris, semiosis, semantic, syntactic, pragmatic, sign, musical notation.*

Постановка проблеми. Вивчення закономірностей і природи нотації та її елементів на сучасному етапі розвитку наукової думки неможливе без розгляду семіозису – процесу функціонування знаків, тобто – з позицій семіотики. Особливість музичної діяльності



пов'язана з тим, що графічно зафіксований нотний текст, за допомогою якого відбуваються фіксація і збереження інформації, знаходить іншу форму: нотний знак, прочитаний інтерпретатором, утворює звук. З іншого боку, важливо відзначити, що у свідомості композитора первинними є звукові образи, які трансформуються в нотні знаки в процесі запису твору. Виходячи з цього, можна припустити, що музична діяльність поєднує в собі функціонування різних знакових систем. Тому доречним видається дослідити нотний запис – носій музичної інформації – як абстрактну письмову знакову систему та висвітлити її компоненти з точки зору семіотичної теорії. Оскільки остання, за думкою Ч. Морріса (2001), створює спільну мову, яку можна застосовувати до будь-якої з конкретних.

Аналіз останніх публікацій. Детальний опис символів нотного тексту і їх значень в сучасній нотації міститься в книзі О. Дубинець «Знаки звуків» (1999). М. Рейбрук у своїй статті «Музика та семіотика: експериментальний підхід до музичного смислоутворення» (Reybrouck, M., 2017) розглядає семіотичний підхід в музиці і фокусується на прагматиці. Аналіз категорії музичної мови у контексті музичного семіозису представлений у статті І. П'ятницької-Позднякової (2015). Проблеми визначення і співвідношення музичного тексту і твору в аспекті семіотичних досліджень розглянуті у праці О. Капічіної (н. д.). У даній статті нотний текст вивчається як спеціальна знакова система.

Об'єктом дослідження є традиційна нотація як письмова знакова система. Головною **метою** – аналіз спеціальної нотної знакової системи та її елементів з позицій семіотики. Використано **семіотичний метод дослідження** в аспекті теорії Чарльза Морріса, одного із засновників семіотики як наукової дисципліни про знаки.

Викладення основного матеріалу. «Людський розум невід'ємний від функціонування знаків – можливо, взагалі інтелект слід ототожнювати саме з функціонуванням знаків», – ця думка Ч. Морріса (2001: 45) одразу знімає питання щодо правомірності вбачати у музичному мистецтві знакову систему або різновид мови. Треба підкреслити, що, на відміну від так званої природної мови, музика є спеціальною мовою, яка потребує для свого наукового опису з семіотичних позицій ви-

вчення її формальної структури, відношення до об'єктів, які позначаються, та до інтерпретаторів, що використовують знакову систему. У визначенні Ч. Морріса (2001: 76), мова, у семіотичному сенсі, є сукупністю знакових засобів, застосування яких обумовлено синтактичними, семантичними та прагматичними правилами. Вчений вирізняє поняття «десигнат» та «денотат» як компоненти процесу семіозису. За його словами, існують знаки, що мають тільки десигнати, тобто значення слова, клас об'єктів, до яких використовується або на які вказує знак, у той час як денотати, як предмети реального світу, відсутні. Десигнат може бути визначений по відношенню до денотата як «образ» або «концепт». Інакше кажучи, десигнат – це певне поняття, що має властивості, які враховує інтерпретатор при сприйнятті знакового засобу (там само: 49).

У письмовій (нотно-текстовій) системі знакові засоби подані у складній формі. Зважаючи на відсутність у музичній діяльності денотатів як реальних об'єктів, єдиним кінцевим фізичним результатом функціонування знаку є безпосередньо звук. Проте дане фізичне явище не входить до сфери розглядуваної знакової системи у якості денотата або іншого компоненту. Тобто матеріальний звуковий результат виступає частиною іншого музичного процесу і, відповідно, іншої знакової системи – інтонованого мовлення, виконання музичного твору. Зовсім інша річ – віртуальний звук, що виникає у свідомості інтерпретатора; у такому разі звуковий образ посідає місце компоненту, який виникає після реакції інтелекту на нотний знак.

Нотні знаки мають «базові значення», такі як звуковисотність, тривалість, штрих (спосіб звуковидобування). Втім, крім вищезазначених музично-структурних параметрів, інтерпретатор використовує також інші засоби виразності: артикуляцію, фразування, агогіку, динамічні відтінки. У сукупності, у різних комбінаціях нотні знаки здатні містити десигнати іншого роду, які несуть інформацію про різні деталі виразної частини музичної тканини. До цієї ж сфери треба віднести також репрезентацію (подання одного предмета через інший) особливостей мотивної організації, що певним чином впливає на артикуляцію як прийом музичного вимовляння. Для визначення сутності інтерпретаційної діяльності Ч. Морріс (2001: 72) використовує



поняття «інтерпретанти», тобто навички сприйняття знаку як засобу для означення об'єктів або понять, або, за словами вченого, «метод визначення сукупності об'єктів, що позначає знак, але при цьому вона не є частиною цієї сукупності».

Знаки можуть поєднуватися у різні комбінації. Втім, як зазначає Ч. Морріс, це не виключає існування ізольованого знаку. У випадках із нотними текстами можливі знакові ситуації, в яких окремі графічні елементи в поєднанні отримують нове інформаційне наповнення. Наприклад, ліга разом із акцентом може демонструвати будову мотиву. У даній ситуації акцент вказує на розташування опорного тону, а ліга окреслює межі мотиву. Будова мотиву як смислової одиниці обумовлена логічним акцентом, що має основний вплив на співвідношення інших тонів даної послідовності: ноти, розташовані до і після акценту, мають різну міру тяжіння, що безпосередньо визначає музичну вимову. Відсутність ліги у даному поєднанні робить можливим прочитання мотиву як такого, що має іншу довжину, особливо якщо він межував з іншими. За відсутністю акценту розташування опорного тону є не визначеним і підпорядковується метричній сітці такту (головна нота мотиву буде розміщена на сильній або відносно сильній долі).

Функціонування знаків характеризується процесом, при якому можливе врахування одного об'єкту за допомогою іншого, опосередкованого явища. Відповідно до сучасного тлумачення, «опосередкування – це процес сприйняття і передачі інформації без безпосередньої допомоги органів чуття. Основною формою опосередкованого віддзеркалення дійсності є абстрактне мислення. Опосередковане віддзеркалення можливе лише за допомогою спеціальної інформаційно-знакової системи-мови» (Грицанов, 1999). Виходячи зі змісту даного терміну, виявлені можливості презентації нотного матеріалу можуть вважатися одним із результатів «опосередкованого віддзеркалення» інтерпретатором певних знаків.

Ч. Морріс (2001) пише про мову як систему взаємозв'язаних знаків, що має синтаксичну структуру та дозволяє знакам у деяких поєднаннях «функціонувати як твердження» та містити десигнати і денотати, які будуть загальними для інтерпретаторів. Аналіз музичної мови вимагає точного визначення її типу. Семіотика розділяє три



рівні відношень у процесі функціонування знаків і знакових систем: синтактичний, семантичний і прагматичний. Кожен рівень має правила, що визначають стосунки між знаковими засобами та їх зв'язок з об'єктами і констатують умови, необхідні для сприйняття інтерпретатором знаку. Ч. Морріс (2001: 54) стверджує, що повна характеристика окремих знаків можлива лише при визначенні усіх синтактичних, семантичних і прагматичних правил.

Синтактика – це частина семіотики, яка зосереджена на вивченні структурних особливостей знаків та їх поєднань. У теорії Ч. Морріса важливе місце займають правила утворення і живання знаків, у даній частині семіотики – синтактичні правила. У синтактичному аспекті розглядаються граматичні закономірності, правила формування і трансформації знакових засобів та їх поєднань. Одразу слід зазначити, що нотна система запису має найбільш вільну форму використання знаків. Складно уявити знакову ситуацію і, разом з тим, синтактичне правило, за яких вважалося би неможливим одночасне використання акцентів та ліг, штрихових вказівок та динамічних нюансів. Але невірними є комбінації знаків, які жодним чином не можуть бути поміщені у контекст і не мають десигнатів, наприклад, поєднання двох знаків альтерації – діезу та бемоллю – стосовно до однієї ноти.

Коли два знаки застосовуються по відношенню до об'єкту, знаковий процес (семіозис) першого знаку буде пов'язаний із функціонуванням іншого. Отже, інтерпретатор реагуватиме на знаки аналогічним чином, але не виключаючи додаткові реакції, викликані одним із знаків. «За наявності безлічі знаків, використовуваних одним і тим самим інтерпретатором, завжди існує можливість певних синтактичних стосунків між знаками», – пише Ч. Морріс (2001: 59). З позицій семіотики, структури мотивів, фразування, артикуляції є десигнатами і належать, насамперед, знаковій системі нотного тексту, тобто є компонентами структурної частини, суто музично-організуючої, а не художньо-образної. Коли йдеться про образну частину твору, то ми переміщаємося до іншої знакової системи. Тому послідовність нот, в першу чергу, вказує на зміни висоти звуку, на особливості організації мотивів у письмовій системі, а вже в іншій, образній, системі може бути символом, що пов'язується у свідомості із художніми



явищами (наприклад, лейтмотивом). Будь-яка система формує власне визначення символів та їх значень.

Ч. Морріс (2001) пропонує таку типізацію знаків: одиничний знак, що позначає одиничний об'єкт, відноситься до групи індексів; якщо знак представляє безліч предметів, то можливе його спільне функціонування з іншими знаками, які відкрито виражають властивості цього знаку або обмежують його вживання, внаслідок чого він може бути віднесеним до тих, що характеризують; третя група складається з універсальних знаків, які «позначають все» (у прикладі Ч. Морріса наведено слово «щось»), які мають зв'язки зі всіма знаками і володіють універсальною імплікативністю, інакше кажучи, імплікуються кожним знаком мови (мають універсальне вживання). Виходячи з даної типізації, вже на ранній стадії дослідження допустимо стверджувати, що музична нотація складається переважно з індексальних та характеризуючих знаків. Можна завбачити, що саме в ході трансформації одиничних знаків в поєднаннях (як у прикладі з акцентом і лігою) утворюється характеризуючий знак, котрий вказує на структуру мотиву, артикуляційну модель.

На семантичному рівні вивчається відношення знаків до їх десигнатів і до об'єктів, які вони позначають. Так само, як і в інших наукових дисциплінах, в семантиці розрізняють чисту і дескриптивну семантику. У першому випадку розробляється теорія і термінологія, у другому вивчаються реальні прояви знакових ситуацій і їх сприйняття. Семантичні правила визначають, за яких умов знак може бути застосованим до об'єкту або ситуації. Іншими словами, ці правила обумовлюють функціонування знаків та їх способи означення об'єктів. Припустимо таке: якщо два інтерпретатори використовують різні семантичні правила, володіючи однією і тією ж формальною структурою, то їх сприйняття ситуації приведе до різних результатів. Якщо який-небудь об'єкт або ситуація відповідають умовам, викладеним у семантичному правилі, то вони можуть бути позначені знаком. Знаковий засіб – це об'єкт, що має своїм денотатом інший об'єкт, та функціонування якого визначається правилами вживання.

Знаки-індекси формуються згідно з правилом: вони означають те, на що направляють увагу. Ч. Морріс (2001: 59) стверджує, що індексу-



ючі знаки не характеризують свої денотати і не мають бути схожими з об'єктами означення. Якщо знак проявляє ті ж властивості, які належать об'єкту денотата, то він є іконічним. За відсутністю загальних якостей, що характеризують, знак буде символом. Знаки нотної системи відносяться до типу символів. Навіть такий знак, як нота «до», не виражає властивості звуковисотності і є конвенційним графічним засобом письмової нотної системи. Ще одним аргументом умовності даного типу знаків є те, що одна і та сама нота має відмінності у своєму графічному зображенні у різних знакових ситуаціях, наприклад, у скрипковому і басовому або у альтовому і теноровому ключах. Відмінності між типами знаків пояснюються різницею в семантичних правилах.

Як вказувалося вище, зв'язок знаку з десигнатом регулюється правилом. Об'єкти, що позначаються, не повинні існувати реально. Для кожного знаку можливе окреме формулювання семантичного правила. Ч. Морріс вважає за можливе, що пошуки повної семантичної відповідності між знаками природних систем ускладнюються через ігнорування або спрощення синтактичного і прагматичного вимірів процесу функціонування знакових засобів. Необхідною умовою існування мови як знакової системи є наявність особливих знаків, що виконують функції покажчиків синтактичних стосунків між іншими знаками. Наприклад, природні мови містять такі спеціальні знаки: паузи, інтонації, порядок знаків, префікси і суфікси та інше. Вони відносяться до синтактичного і прагматичного вимірів. Якщо дані спеціальні знаки мають семантичний вимір, вони позначатимуть знакові засоби, а не денотати (Морріс, 2001).

Чи має нотація вищеописані спеціальні знаки? Розгляд нотних знаків у даному аспекті привів до припущення, що існують самостійні знаки, які, будучи ізольованими, несуть інформацію, наприклад, «нота», який вказує на висоту звуку та його тривалість; і спеціальні знаки, які додають нові якості до інших нотних знаків, наприклад, символи альтерації, штрихові вказівки, які, взяті окремо, не мають практичного значення. Так, символ «#» функціонує лише у поєднанні з іншим, самостійним, знаком «нота». У той же час, прочитання знаку альтерації разом з символом паузи є неможливим унаслідок відсутності відповідних синтактичних і семантичних правил. Дані спе-



ціальні знаки виконують роль таких, що уточнюють і додають свої десигнати до інших значень, діючи на синтаксичному і семантичному рівнях. Для більшої конкретизації у подальшому, у рамках даної статті пропонується ввести класифікацію самостійних і спеціальних знаків нотного запису.

Концепція взаємодії знаків у процесі семіозису передбачає формування нових комплексних знаків із самостійних і спеціальних символів. Нові знакові ситуації утворюють нове поле значень. У ході використання знаків у різних поєднаннях інтерпретатор може враховувати інші десигнати, що додатково регулюється прагматичними правилами.

Прагматика – це розділ семіотики, який висвітлює відношення знаків до їх інтерпретаторів, тобто всі «біотичні», пов'язані з живими істотами, аспекти семіозису. Як і інші рівні семіозису, прагматику можна розділити на чисту та дескриптивну. Відношення знаку до десигнату, за словами Ч. Морріса (2001: 73), є реальним врахуванням об'єктів, яке здійснюється інтерпретатором, що реагує на знаковий засіб, а те, що враховується, є десигнатом. У такому процесі семантичне правило коригується у прагматичному вимірі завдяки навичці інтерпретатора використовувати знак за певних умов або очікуванню певного результату при функціонуванні знаку.

У музиці на відношення прагматичного рівня впливають багато чинників: приналежність композитора до епохи і національної школи, особливості його композиторського стилю, уподобання інтерпретатора та його рівень володіння письмовою мовою і виконавськими засобами. Ч. Морріс (2001: 79) відзначає, що будь-які знаки можуть вивчатися з точки зору прагматики; в деяких випадках допускається використання знаків для здійснення процесів інтерпретації незалежно від того, чи існують об'єкти і наскільки це формально відповідає правилам утворення і перетворення.

Висновки. Багато досліджень музичної мови як системи, спорідненої з природною, призводять до негативних результатів і схиляють їх авторів до тверджень про метафоричність даного поняття. Але її вивчення з семіотичних позицій, що полягає у дослідженні нотного запису як системи знаків або спеціальної мови, відкриває іншу перспективу. Виявлення умов і правил функціонування знаків на семіо-



тичних рівнях дає можливість надати повну характеристику знакової системи та її елементів.

Потребує точного визначення група десигнатів та денотатів, а саме, їх приналежності до певної знакової системи, оскільки одна послідовність тонів у одній системі виступає як одиниця мови, а в інший, наприклад, як лейтмотив. Зазначено, що нотна система має більше десигнатів, ніж реально існуючих предметів референції. Аналіз відношень синтактичного виміру дозволив виявити ряд спеціальних знаків, які функціонують лише у поєднанні з іншими знаками та доповнюють чи змінюють їх референцію.

Процес функціонування знаків та формальна структура знакової системи музичної мови потребують комплексного та більш глибокого вивчення, що й становить **перспективу даного дослідження**.

ЛІТЕРАТУРА

- Арановский, М. (1974). Мышление, язык, семантика. В кн. *Проблемы музыкального мышления*, 90–123. Москва: Музыка.
- Бонфельд, М. (1991). *Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства*. Москва: [б. и.], 125.
- Грицанов, А. (1999). Новейший философский словарь. Минск: Книжный Дом. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/865/ОПОСРЕДОВАНИЕ
- Дубинец, Е. (1999). *Знаки звуков. О современной нотации*. Киев: Гамаюн, 314.
- Капічіна, О. Музична семіотика: Теоретико-методологічний досвід західних шкіл. Отримано 15.12.2019 з <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=1368&chapter=1>
- Моррис, Ч. У. (2001). Основания теории знаков. В кн. *Семиотика: Антология*. Ю. С. Степанов (Сост.). (Изд. 2-е, испр. и доп.), 45–110. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга.
- П'ятницька-Позднякова, І. (2015). Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 22–35.
- Reybrouck, M. (2017). Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-making. Retrieved from <https://www.intechopen.com/>

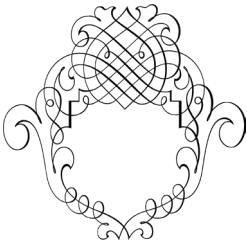


books/interdisciplinary-approaches-to-semiotics/music-and-semiotics-an-experiential-approach-to-musical-sense-making

REFERENCES

- Aranovskiy, M. (1974). Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, language, semantics]. In *Problemy muzykalnogo myshleniya – Musical thinking issue*, 90–123. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Bonfeld, M. (1991). *Yazyk. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva [Language. Speech. Thinking. Experience in studying of musical art]*. Moscow, 125 [in Russian].
- Dubinets, Ye. (1999). Znaki zvukov. O sovremennoy notatsii [*Sounds of signs. About modern notation*]. Kiev: Gamayun, 314 [in Russian].
- Gritsanov, A. (1999). Noveyshiyy filosofskiy slovar [Newest philosophy dictionary]. Minsk: Knizhnyy Dom. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/865/ОПОСРЕДОВАНИЕ [in Russian].
- Kapichina, O. Muzychna semiotyka: Teoretyko-metodolohichniy dosvid zakhidnykh shkil [Musical semiotics: theory and methods of west science schools]. Retrieved December 15, 2019, from <http://bo0k.net/index.php?p=a+chapter&bid=1368&chapter=1> [in Ukrainian].
- Morris, Ch. U. (2001). Osnovaniya teorii znakov [Fundamentals of sign theory]. In *Semiotika: Antologiya – Semiotics: Anthology*. Yu. S. Stepanov (Comp.). (2nd ed.), 45–110. Moscow: Akademicheskyy Proekt; Yekaterinburg: Delovaya kniga [in Russian].
- P'iatnytska-Pozdniakova, I. (2015). Muzychne movlennia v semiotychnomu dyskursi suchasnosti [Musical speech in the semiotic modern discourse]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 42, 22–35 [in Ukrainian].
- Reybrouck, M. (2017). Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-making. Retrieved from <https://www.intechopen.com/books/interdisciplinary-approaches-to-semiotics/music-and-semiotics-an-experiential-approach-to-musical-sense-making>

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020 р.



Розділ 3.

Новітня музика і сучасний сценічний простір: трансформації, проблеми, перспективи

УДК 78.071.1.011.28 : 78.01

DOI 10.34064/khnum1-5614

Жалейко Д. М.

ORCID 0000-0003-3362-2044

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Ціннісна трансформація та семантичний простір кітчу в музичній практиці XX – початку XXI століть

АНОТАЦІЯ ■ Жалейко Д. М. Ціннісна трансформація та семантичний простір кітчу в музичній практиці XX – початку XXI століть. Досліджуються механізми актуалізації кітчу та його аксіологічні засади в музичному мистецтві. Музична практика XX – початку XXI ст. характеризується відсутністю чіткої дефініції, на підставі якої можна було б той чи інший музичний твір зарахувати до розряду кітчевих. У музичному мистецтві кітч набуває відмінного від інших видів мистецтв забарвлення слухацького сприйняття й отримує можливість семантичної трансформації. Охарактеризовано особливості інтонаційної форми кітчу в творчості І. Стравінського, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Р. Щедріна, В. Сильвестрова, Л. Десятникова, Г. Пелеціса, В. Мартинова. Аналіз семантики кітчу і методів роботи композитора з «кітчевим» матеріалом дозволяє визначити різну типологію його виявлення. Кітч як лексичний компонент стилю композитора на рівні інтертекстуальних зв'язків стає новим інструментом смислотворення



в музиці. ■ **Ключові слова:** *кітч, композиторський стиль, семантика, інтонаційна форма, контекст, метастиль.*

АННОТАЦІЯ ■ **Жалейко Д. Н. Ценностная трансформация и семантическое пространство китча в музыкальной практике XX – начала XXI веков.** Исследуются механизмы китча и его аксиологические основы в музыкальном искусстве. Музыкальная практика XX – начала XXI веков характеризуется отсутствием строгой дефиниции, на основании которой можно было бы то или иное музыкальное произведение отнести к разряду китчевых. В музыкальном искусстве китч обретает иную, чем в других видах искусств, окраску слушательского восприятия и возможность семантической трансформации. Охарактеризованы особенности интонационной формы китча в творчестве И. Стравинского, Д. Шостаковича, А. Шнитке, Р. Щедрина, В. Сильвестрова, Л. Десятникова. Г. Пелециса, В. Мартынова. Анализ семантики китча и методов работы композитора с «китчевым» материалом позволяет выявить различные типологические уровни его обнаружения. Китч как лексический компонент стиля композитора на уровне интертекстуальных связей становится новым инструментом смыслообразования в музыке. ■ **Ключевые слова:** *китч, композиторский стиль, семантика, интонационная форма, контекст, метастиль.*

ABSTRACT ■ **Zhaleiko D. M. The value transformation and semantic space of kitsch in the music practice at the turn of the 20th and 21st centuries**

■ **Background.** The phenomenon of kitsch in the musical practice of the 20th century is characterized by the absence of a strict definition, on the basis of which one or another musical composition could be classified as a kitsch one. The appearance of kitsch in music had several reasons: 1) the composers' desire to impress the listener, as well as to achieve commercial success (hence the imitation of high art patterns through democratization, aimed at achieving the replication of a musical composition); 2) the perception of kitsch as a "secondary" phenomenon – a copy or a fake; 3) the change of one cultural paradigm for another ("Romanticism – Avant-gardism – Postmodernism"). The negative semantic load of kitsch has developed genetically and is a kind of marking of "a bad taste". The paradox is that "kitsch" is interpreted by music critics as a secondary phenomenon, which is beyond the boundaries of genuine



art. However, in the composer's work, kitsch can be interpreted in a positive sense, too.

The purpose of the article is to identify the space of the actualization of kitsch as a stylistic mechanism of the value semantics of a musical composition and to point out the specificity of kitsch in its categorical correlation with other components of the stylistic system of the composer's creativity.

Objectives. The object of the research is the stylistic systems of composers creativity of the 20th–21st centuries, the structure of which includes the intonation form of kitsch, the ambivalent nature of which is revealed through various composing methods in various semantic keys that are **the subject** of this study.

Methods. The need to substantiate the immanent-musical manifestations of kitsch in the composer's style system explains the choice of interdisciplinary interaction of general scientific (historical, axiological, cognitive, systemic, and comparative) and special (genre-style, structural-functional, and interpretive) approaches.

Results. Kitsch in academic music oeuvre is an intonation form, which is made by a composer from the “intonation dictionary of the epoch” without any individual activity and independence (“ordinary art”, forgery) or by the method of modelling and transforming that reflects the stereotypical human's ideas of the Beauty in the axiological dynamics of musical arts (“high” art, its transcendental essence).

The mechanisms of actualization, assessment and identification of kitsch in music have been revealed. The level of identification by the listener of the composer's idea with one or another evaluative judgment will depend on the position of not only the author, but also the interpreter. The essence of kitsch is immanently predisposed to the multivariate nature of its manifestation, depending on the peculiarities of the correlation of the composer's intention and the perception of the recipient. A typology of kitsch and its functions in music have been proposed. Mechanisms of kitsch meaning formation are semantic, axiological, and performing factors.

Conclusions. In musical art, the phenomenon of kitsch acquires a perception and semantic transformation, which should be different from other types of art. The versatility of the intonation forms of kitsch depends on the composing, performing, and listening interpretation. In terms of professional perception and evaluation of the composition, kitsch carries a negative semantic load. However,



if the perspective and evaluation criteria change, then kitsch can become a “borderline” phenomenon of musical culture.

Transformation and “centring”, shift away from the main negative understanding of kitsch is possible only upon its immersing into a new compositional context. At the basis of kitsch stylization is the conceptual reason for referring to kitsch material through modelling (method by I. Stravinsky, D. Shostakovich, A. Schnittke, and R. Schedrin). The interaction of the kitsch material with the author’s stylistic frees kitsch from the negative meaning (meta-style). The transformation of the “kitsch” material becomes possible due to the appeal of the composers to the form of its *symbolization* (method by A. Schnittke, V. Silvestrov), which generalizes the process of the semantic “decoding” of kitsch in the perception of the recipient.

V. Silvestrov reflected the ideas about Beauty within the borders of the modern European musical and aural experience. The uniqueness of the intonation embodiment of kitsch lies in the fact that the composer took into account the axiological aspect of the perception of one or another of its parameters by the recipient to embody his conceptual ideas. Kitsch, being the lexical “component” of the composer’s style, at the level of inter-textual connections becomes a new tool for generating meaning-making in music. In other words, in the music by V. Silvestrov, kitsch is released from the negative semantic load. The ambivalence of the nature of kitsch and the duality of its perception by listeners are the very immanent qualities that the performer can take into account in his/her interpretation of kitsch. ■ **Key words:** *kitsch, compositional style, semantics, intonation form, context, meta-style.*

Постановка проблеми. Дослідження музичними критиками ХХ–ХХІ ст. специфічної аксіологічної амбівалентності кітч призводить до герменевтично проблемної ситуації: термін «кітч» може включати в себе різні, часом далекі та несумісні смисли. Його негативне семантичне навантаження генетично склалося в історико-культурному контексті та виступає своєрідним маркуванням «поганого смаку», що дуже часто залежить від суб’єктивної оцінки критиків, яка в результаті може виявитися неоднозначною і стати причиною дискусій. Поширеність поняття вступає в протиріччя з його інтелектуальною невідрефлексованістю, що стає причиною множинності та неви-



значеності його змісту. Семантична амбівалентність кітч у музиці та двоїстість його сприйняття слухачами – це ті **властивості**, які може використовувати і враховувати автор у своїй композиторській інтерпретації кітч. В певному музично-стильовому контексті амбівалентність кітч обумовлює ціннісно-сміслові виміри твору, увиразнюючи світоглядні настанови композиторського «Я».

Однією з причин, що актуалізують дослідницький інтерес до кітч в музичному мистецтві новітньої історії, є розбіжності в аксіологічних визначеннях кітчєвих явищ у філософії, музичній соціології, культурології, які вимагають систематизації та переоцінки в музикознавстві (враховуючи амбівалентність та широту їх проявів у музичному виконавстві). В умовах професійного сприйняття та оцінки твору феномен кітч може мати негативне семантичне навантаження. Проте, якщо ракурс і критерії оцінки змінюються, то кітч може стати «пограничним» явищем (між позитивним та негативним оцінюванням) художньої культури. Трансформація і «відцентрування» кітч – відхід від основного негативного розуміння його як явища музичного мистецтва – можливі лише за умови занурення його в певний композиторський контекст. Це вказує на багатогранність цього явища, залежного від композиторської, виконавської та слухачької інтерпретації.

Назріла необхідність вказати на межі, які окреслюють сфери семантичних значень кітч, детерміновані його екстраполяцією на музичний контекст і методами роботи композитора з інтонаційною формою кітч.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окремі спроби розгляду жанрово-стильових проявів кітч в музичній творчості були зроблені Л. Акоюном (2007), Т. Лисюк (2000), А. Ляховичем (2010), Л. Новиковою (2014), О. Опанасюком (2011), Б. Сюттой (2008). Деякі аспекти семантики кітч в мистецтві були проаналізовані Ж. Бодрийяром (2006), С. Бойм (2000). Проте саме семантичний аспект у вивченні аналізованого явища, який дозволяє виявити спроможність кітч до трансформації в певних умовах системи композиторського стилю, не ставав предметом окремого дослідження.

Мета статті – виявити семантичний простір актуалізації кітч як стильового механізму ціннісної семантики музичного твору, а також



вказати на специфіку кітчу в його категоріальній кореляції з іншими складовими стильової системи композиторської творчості. **Об'єктом дослідження** є композиторська творчість ХХ – початку ХХІ ст., в якій програмні, стильові та жанрові настанови зумовлюють актуалізацію механізмів кітчу в музичному творі.

Необхідність обґрунтування іманентно-музичних проявів кітчу в системі композиторського стилю пояснює опертя на міждисциплінарний синтез, основу якого склали як загальнонаукові підходи, так і вже апробована музикознавча методологія. Серед основних **методологічних підстав** назвемо історичний підхід, важливий для виявлення спадкоємності еволюційних процесів утворення кітчевих механізмів у композиторській творчості ХХ–ХХІ ст.; структурно-функціональний аналіз, який допомагає розкриттю єдності змісту і форми в цілісному художньому явищі (музичний твір, жанр, стиль, композиторська творчість); стильовий підхід, що виявляє унікальність композиторського стилю в історичному контексті завдяки семіотичним закономірностям організації музики; жанровий аналіз, націлений на пошук типових функцій в інтонаційній формі та драматургії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Екзистенція кітчу в музичному мистецтві обумовлює специфічні параметри, завдяки яким реципієнт може впізнати кітч. Результат розпізнання реципієнтом кітчу в музиці – це завжди аксіологічне маркування поганого смаку, музичного стереотипу, кліше, шаблонності та зужитості. Інтонаційна структура кітчу викристалізувалася з інтонаційного словника епохи і містить у собі інтенцію до «провокування» сприйняття реципієнта на розпізнання її як знайомої, схожої на інші, відомі слухачеві, інтонаційні моделі. Процес ідентифікації знайомих інтонаційних структур можливий за умови опертя реципієнта на слухову антиципацію. До основних ознак виявлення кітчу в інтонаційній формі на аналітичному рівні можна віднести такі її елементи: 1) мелодія (панмелодизм, мелодичні синтагми, мелодичні хвилі), метамелодія (вираз В. Сильвестрова, 2012); 2) секвенціювання; 3) кадансування як засіб музичного «римування»; 4) оперування ритмо-фактурними формулами, що створюють ефект алюзій, «впізнаваності» реципієнтом кітчевих прообразів. Кітч може бути представлено інтонаційним зворотом,

синтаксичною схемою, але це завжди має бути конвенціональна інтонаційна структура, миттєво впізнавана реципієнтом. Основними критеріями для вибудовування типології різних випадків прояву кітчю в музиці та їх співіснування в межах мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. є такі: 1) семантичні функції кітчю в контексті музичного твору; 2) вихідний авторський задум і позиція реципієнта; 3) методи композиторської роботи з «кітчевим» матеріалом; 4) роль виконавської інтерпретації. Звернемося до виявлених нами типологічних рівнів прояву кітчю – своєрідних вимірів його семантичного простору.

«Кітч-стилізація» (= стилізований кітч) – це свідомо стилізація композитором властивостей кітчю в музичному творі на основі іншої історико-стильової системи (інтонаційної мови зокрема).

Стилізований кітч (або стилістично «збагачений» кітчевий матеріал) може мати художню цінність. Композитор спочатку передбачає ідентифікацію слухачем кітчю як кітчю, без оціночного судження. Стилізація кітчю, основних його властивостей стає своєрідним художнім прийомом, що дозволяє композиторові втілити художній задум твору за допомогою впровадження кітчєвої лексики у власний контекст, де стилізована лексика становить контраст щодо оточуючого матеріалу, вносячи тим самим елемент трагічності / комічності або «білої» пародії без осміювання. «Кітч-стилізація» може виконувати ілюстративну функцію, а в контексті твору «дистанціюється» від оцінки (позитивної / негативної). Слухач має можливість осмислити кітчєвість як вияв суперечливості буття, констатацію співіснування різноманітних життєвих явищ.

Цікавим прикладом є опера «Мавра» І. Стравінського. Її інтонаційне «полотно» зіткане з блискуче стилізованого музичного матеріалу, що репрезентує, як зауважує Б. Асаф'єв (1977: 195), «міський та вуличний російський побут – “знижений стиль”: з ритмо-інтонацій “жорстоких” романсів, циганської пісні, “військової музики”». Стилізований «знижений», «кітчєвий» матеріал представлено доволі органічно в контексті жанру побутової опери, де зображено життя російської провінції. В авторській концепції опери естетика кітчю подана в специфічному інтонаційно-конструктивному заломленні, вказуючи на елемент легкої іронії та підтверджуючи тим самим



думку про те, що «зужиті», «шаблонні» інтонації побутових жанрів використані як кітчеві за допомогою їх стилізації. Показовим прикладом втілення даного прийому слугує ліричний монолог Гусара (перед сценою гоління). За жанром це «жорстокий романс під гітару» з усіма шаблонними зворотами, пафосно-надривними і сентиментальними інтонаціями, що нескінченно повторюються та варіюються. За спостереженням Б. Асаф'єва (1977: 46), в опері І. Стравінського «простодушна дійсність знайшла своє нове музичне відображення в соковитих та рельєфних образах». Іншої точки зору дотримується Т. Чередниченко (2002): «Стравінський у "Маврі" винахідливо перебільшував традицію Варламова-Гурільова, щоб естетично зафіксувати "комашину" нікчемність героїв».

Прикладами кітч-стилізації слугують окремі зразки з фортепіанного циклу Д. Шостаковича «24 прелюдії» ор. 34. Так, у Прелюдії h-moll (№ 6) чуємо алюзію на поширену за радянських часів дитячу пісню композитора З. Компанейця «На зарядку». Гострий, підкреслено маршовий ритм, гіпертрофовано-яскрава динаміка, іронічно-«чеканна» інтонація, що ніби механічно повторюється та «нахабно лізе» на перший план, алюзія на початок приспіву названої дитячої пісеньки – ці кітчеві якості вказують на стилізацію, що втілює дух радянської епохи, її «стройовий бадьорий крок». У Прелюдії cis-moll (№ 10) композитор використовує сентиментальні, «задушевні» інтонації російського міського романсу XIX ст. і ліричної протяжної пісні. Тема проявляє кітчевий характер у контексті всього циклу, що супроводжується авторськими «коментарями» (за допомогою підкреслено банального акомпанементу гомофонно-гармонічної фактури, «нервових» інтонаційних вигуків під час зміни темпу *Allegretto*, поліфонічних підголосків, представлених «солов'їними» трелями. Однак композитор немов програмує збереження «дистанції» між моментом розпізнання, ідентифікації слухачем кітчу і моментом його оцінки. Кітч, який подається композитором у відстороненні від будь-якої оцінки, буквально межує з білою пародією, але не переходить цю межу. Виконавська інтерпретація відіграє тут величезну роль: будь-яке перебільшення, нарочитість призведуть до «репрезентації» кітчевих інтонацій як знаків глуму, насмішки. Кітчеві інтона-



ції-мотиви пронизують Прелюдію gis-moll (№ 12), механістичність і нарочитість кітчу легко розпізнається у вальсовому акомпанементі прелюдії Des-dur (№ 15), підкреслено-помітна, «плакатно-лозунгова» маршовість характерна для прелюдій d-moll (№ 24), b-moll (№ 16)). Іронічно «викривлена» алюзія на ритмо-інтонації революційних пісень представлена в Прелюдії b-moll (№ 16), а «дружній шарж» на «Революційний етюд» Ф. Шопена (op. 10, № 12, c-moll) звучить наприкінці d-moll'-ної прелюдії (№ 24). Отже, музична стилістика проаналізованих прелюдій Д. Шостаковича відбиває кітчеву естетику радянської епохи 1930-х.

Наступні приклади цього типологічного рівня – «Кадриль» і «Частівки Варвари» з опери Р. Щедріна «Не тільки любов». Лагідне кепкування композитора з гри музикантів колгоспної самодіяльності – привід до стилізації кітчевих інтонацій. Лейтмотив кадрили надалі супроводжує соло Варвари, що виражає відчай і душевні муки героїні. Тема, емоційно «не забарвлена», холодно-відсторонена, передає оцінювання (*pianissimo*, *pizzicato* у струнних, «холоднуватий» тембр флейти-пікколо), вона абсолютно «дистанційована» композитором від ситуації, в якій слухач оцінив би її як кітч у негативному сенсі (хоча інтонаційно ця тема втілює властивості кітчу: наївна, банальна інтонація кадрили, підкреслена механістичність, одноманітність і повторюваність, нарочито примітивний супровід). Контраст банального і трагічного в контексті опери свідчить про використання композитором кітчу як прийому стилізації, який розкриває для слухача складність і суперечливість ситуації, посилюючи тим самим її драматизм.

Симфонія № 1 А. Шнітке також є яскравою музичною «ілюстрацією» кітч-стилізації. Використовуючи принцип колажу, композитор одночасно з цитуванням музики «високого» стилю звертається до кітчевого матеріалу: мотивів естрадних шлягерів, масових пісень-маршів, ритмо-інтонацій фокстроту та твісту, похоронного маршу, опереткових канканів, ритмів з «Летки-Єнки». «Вражають уривки тем у фіналі Першої симфонії: вони просто підібрані на смітнику, у майже в непізнаванному вигляді після довгого і безпардонного вживання. Переробка відходів – одна з найбільш пронизливих рис музики А. Шнітке, що йде до коріння смислів і значень», – зазначає О. Івашкін



(як цит. у: Беседи с А. Шнітке, 1993). У кульмінаційному епізоді другої частини звучить марш (*As-dur*), але, як стверджує композитор, «його всі чомусь приймають за популярну пісню» (там само). Можна припустити, що паралельна робота над фільмом М. Ромма «Світ сьогодні» («І все ж таки я вірю»), в якому відображені проблеми, трагедії та катастрофи сучасності, певною мірою вплинула на концепцію Першої симфонії А. Шнітке. У колажній ілюстративності свого твору А. Шнітке спробував відобразити співіснування-«взаємодію двох рівнів життя <...> низького і високого» (як цит. у: Шульгін, Д., 1988). Якщо на початку творчого шляху А. Шнітке вважав неприпустимим використання в академічній музиці «вulgарних» інтонацій, то вже в 1970 роках композитор визнав, що «матеріалом мистецтва може бути що завгодно, <...> “бруд” теж необхідна умова життя» (як цит. у: Беседи с А. Шнітке, 1993). Кітч, відображаючи атмосферу «ширжитку» масової культури, в свою чергу, є складовою загального світового хаосу – такою є концептуальна функція інтонаційної сфери кітчу в Першій симфонії А. Шнітке.

Творчість Л. Десятникова також можна розглянути крізь призму «кітч-стилізації», прикладами якої є Сюїта для фортепіано в чотири руки, «Альбом для Айлікі» (п'єси «Туга за батьківщиною», «Дитяче диско»), «Ескізи до заходу сонця» для симфонічного оркестру, «Варіації на віднайдення оселі» для віолончелі та фортепіано, фортепіанні п'єси «На честь Діккенса», фортепіанний твір «Ноктюрн» («Манія Жизелі»). Основними властивостями «кітчового» матеріалу в контексті зазначених творів є меланхолійний «гіркий присмак» їх образного змісту і поволока ностальгійності, сентиментальності, які набувають відтінку трагічності, «декадансовості». Однак контекстуальний «коментар» у творах Л. Десятникова представлено мінімізовано, а «голос автора» – «відсторонено». Це дає право вважати, що композитор свідомо використовує принцип стилізації «кітчєвих» властивостей.

Серед творів сучасних українських композиторів назвемо Симфонію № 1 А. Клейна, у третій частині якої автор звертається до стилізації кітчу. Джазовий перебільшено-синкопований ритм, незмінно яскрава динаміка і строката оркестровка відверто банальної

«бродвейської» теми – ці стилістичні елементи в сукупності сприймаються як кітч.

«Кітч-гротеск» (= пародіювання) – композиторський прийом, який вказує на високохудожню мету автора тільки за умови певного контексту. Взаємодія кітчевого матеріалу з контекстуальним оточенням відбувається на рівні частин (або розділів) форми. В авторський задум закладена мета досягти ідентифікації та негативного сприйняття кітчу реципієнтами. Більш того, композитор робить акцент саме на негативному значенні поняття, з метою осміяння, пародіювання даного явища, навмисно копіюючи найбільш характерні властивості кітчу. Твори, що належать до даного типологічного рівня, містять кітчевий матеріал як пародіювання: це III частина Симфонії № 1 Г. Малера, епізод навали у I частині Симфонії № 7, фінал Симфонії № 9, II частина Концерту для віолончелі з оркестром № 2 Д. Шостаковича (мотив популярної «вуличної» пісеньки 1920 років «Бублички»)¹.

Прояви кітч-гротеску наявні в творах А. Шнітке. В оркестровій «Гоголь-сюїті» композитор «підносить» зужиті кліше музичного побуту з дотепною іронічною винахідливістю, що межує з відвертим глузуванням. Гротескна образність знаходить своє втілення в опорі на побутові жанри, у пародійній трансформації змодельованих стилів і використанні цитат. Показ шаблонних «музичних побутовізмів» у номерах «Портрет» (вальс), «Бал» (мазурка, полька, вальс) здійснюється за допомогою апелювання до характерних для жанрів вальсу, мазурки та польки ритмоформул і стереотипних інтонацій. Прийом «пародійної» стилізації цитованого матеріалу змінює його семантику на протилежну через баналізацію «високого стилю»: наприклад, у номері «Чиновники» – цитування «теми маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського.

А. Шнітке звертається до стильового моделювання для відтворення портретів гоголівських героїв (наприклад, моделювання стилю віденського класицизму в «Дитинстві Чичикова»), демонструючи вульгарне сприйняття слухачів з міщанським смаком, яке знижує цінність «високого» мистецтва, спрощує його до примітивного рівня.

¹ За Л. Акоюном (2007: 75), ці твори репрезентують «відсторонений кітч».



У творі для скрипки і фортепіано «Тиха ніч» А. Шнітке вдається до обробки німецької різдвяної пісні «*Stille Nacht*». Пародійність полягає в перебільшеному, гумористично-спотвореному «прочитанні» інтонацій, що встигли стати банальними. Слухач «вгадує» жартування композитора над інтонаційним «наївом» пісні (завиваючі *glissandi*, що ніби «зависають» у часі, інтонаційна «загостреність» у партії скрипки).

В опері «Життя з ідіотом» А. Шнітке кітч являє собою прийом гротеску, за допомогою якого композитор втілює не лише абсурд радянської реальності, але й екзистенціальний «глухий кут» особистості. Такі характеристики кітчу, як епатажність, навмисна екзальтованість, неприхована вульгарність виходять на перший план та проявляються не тільки у вигляді окремих елементів образної драматургії: вони сприяють втіленню авторської концепції опери в цілому, створюючи для слухача свого роду «шокову терапію». В ідеї опери закладено «послання» реципієнту: жах навколишньої дійсності насправді лежить не просто в невирішеності суперечливої ситуації, а поза конкретним життєвим контекстом, апріорі, всередині особистості, що руйнує себе, піддаючись абсурду власного страху.

Кітч в опері представлено ритмоінтонаціями маршу (1 акт) і вальсу (2 акт, хор «Весна настала, граки прилетіли»), стилізацією російської народної пісні «У полі береза стояла» (2 акт), ритмічний малюнок і текст якої зберігається (радикально змінюється «інтонаційний контур» пісні), але при цьому ідентифікується слухом реципієнта як «копія оригіналу»). Знижені композитором до рангу кітчу жанрові ознаки побутової музики вводяться в контекст опери як засіб зображення жакливної вульгарності, що межує з божевіллям. За висловом Є. Ханнанової (2008: 276), «абсурдний виворіт буття, якому притаманні в опері риси гіпертрофовані, перебільшені, утрировані, Шнітке огорнув у форму сатиричного кітчу».

Яскравим прикладом кітч-гротеску є «Танго» (вставний епізод у 3 сцені 1 акту опери в пізніх редакціях). Шлягерна, «отруйна» інтонаційна привабливість і вульгаризована, нав'язлива повторність «солодких» інтонацій – кітчеві характеристики помітно окреслені у звабливій, хибно «красивій» інтонаційній формі. У контексті опери



«Танго» має негативне навантаження, втілює трагічний образ тотально-вульгарного всепоглинаючого свавілля. Виконавська інтерпретація, обумовлена авторським задумом, іманентно не може містити розбіжностей з ним, і, відповідно, не має широкого спектру для варіантності тлумачень твору: її ракурс заданий із самого початку.

«Кітч-символ» має різновиди, які обумовлені стильовою системою мислення. Наприклад, кітч є символом однієї смислоутворюючої якості, що трактується однозначно, має позитивний або негативний відтінок. Прикладом кітч-символу зі знаком « \leftrightarrow » є «Хибна розрада» (№ 6) і «танго смерті» («арія» контральта – № 7 «Загибель Фауста») з кантати «Історія доктора Йоганна Фауста» А. Шнітке. У «Хибній розраді» краса кітчєвих інтонацій перегукується з «натхненною» кантиленністю вокальних академічних жанрів. Зміна контексту могла б «звільнити» кітчєві інтонації від негативного навантаження, але в кантаті вона суворо детермінована сюжетом і виконавською інтерпретацією. Танго смерті представлено в творі вульгарною темою, яка є символом зла. Брутально-наступальний ритм і підкреслена шлягерність інтонацій втілюють перемогу вульгарності і апофеоз мракобісся.

До типології проявів кітчу можна віднести твори В. Сильвестрова, в яких кітч стає не лише символом, а подвоєним знаком – метамовою. Сам В. Сильвестров (2012) визначає свій стиль як «новий символізм». Виявлення композитором онтологічної сутності поезії, а також, за допомогою музики, її прихованих потенційних можливостей і семантичної полішаровості вказує на той факт, що у вокальних циклах В. Сильвестров репрезентує якісно новий тип взаємодії музики і слова. Вокальний цикл «Кітч-пісні» втілює в собі концепцію «слабкого стилю». Музика сприймається слухачем як знайома йому і створює враження алюзії на вже колись «почутий» музичний матеріал. Інтонаційна основа «Кітч-пісень» синтезує в собі елементи аматорського («домашнього») музикування, сентиментального романсу, шлягеру, естрадної пісні («Свято слів», «Пам'яті Гарсія Лорки» на вірші В. Куринського). Елементи мелодраматизму – модусу ностальгії та сентиментальності – знаходять відображення в підкреслено-чуттєвій мелодії («Прислухайся» на вірші М. Коваль), у рясноті квазі-шаблонних інтонацій і мелодико-гармонічних зворотів (відхилення в S-сферу,



нонакордове співзвуччя). Інтонаційний контур «Кітч-пісень» створює у слухача враження невимушеної імпровізації в умовах домашнього музикування. Щирість тону музичного висловлювання є «центральною ланкою» авторського задуму і передбачає особливу манеру виконання пісень, засновану на відчутті виконавцем інтонацій, які видаються шаблонними, усвідомленні їх неоднозначності, радості музикування, неупередженого сприйняття інтонаційного багатства і краси «метафоричного», за висловом В. Сильвестрова (2010: 82), стилю як символу непорушних людських цінностей, прихованих за оманливою простотою і сентиментальністю. Як стверджує композитор (2012: 116–117), «у такому вишуканому варіанті колишній, начебто банальний текст набуває певного осяяння, натхненності». Знаходження глибинної сутності «кітчевого матеріалу», виявлення її співпричетності до сповідальної сфери людських почуттів – такими є завдання митця. У руслі естетики метафоричного стилю композитором написані «Кітч-музика» для фортепіано (1977), «Осіньна серенада» для камерного оркестру та сопрано (1980 ... 2000), «Музика в зимову ніч» для фортепіано та синтезатора, «Мелодії миттєвостей» для скрипки і фортепіано (2004–2005). Жанр танго представлений у композитора в перших частинах «Осіньної серенади» і «Музики в зимову ніч». І, якщо для танго з «Осіньної серенади» характерні «естрадні», «кітчеві» інтонації без контекстуального інтонаційного оточення на рівні цілісної форми, то у «Музиці в зимову ніч» кітчеві «контури» представлено ритмоінтонаціями танго, які «оповиті» шумовим фонічним ефектом звучання синтезатора, що створює алузію на шум вітру, завивання хуртовини. До естетики «слабкого стилю» можна віднести «Серенаду» для струнного оркестру (1978), яку композитор вважав своїм «кредо» в період її створення, і «Мета-музику» для фортепіано та оркестру (1992), де в кульмінаційних зонах звучить мелодія, яка народжується і, як зазначає В. Сильвестров (2004), самоорганізується із розділів, які підготовлюють кульмінаційне звучання.

У «Серенаді» виникає алузія на інтонації «танго-забуття» А. П'яццолі. У «Мета-музиці» кульмінаційною зоною є фортепіанне соло, побудоване на ремінісценції до першої п'єси «Кітч-музики» для фортепіано. Показовим є той факт, що в Німеччині автор одні-

єї з рецензій на цей твір зазначив, що «кітч так і залишився кітчем» (Сильвестров: 201), на відміну від полістилістичних творів А. Шнітке, в яких аллюзії на музику минулого були занурені в контекст зіткнення різних стилістичних систем, і, тим самим, виходили за рамки банальності та кітчю.

У творах В. Сильвестрова відбувається зняття опозиції «кітч – анти-кітч» за рахунок адекватної оцінки реципієнта, яка готується програмністю і контекстом твору. На думку композитора, «під виглядом домашньої салонної музики подана музика самої музики» (Сильвестров, 1990: 13). Проявляється інтонаційна спільність кітчевої («слабкої») музики і музики академічної. Ця спільність полягає саме в красі та пізнаваності мелодій, з притаманною їм «римованістю» секвенцій і кадансів. Авторська концепція «слабкого стилю» полягає в тому, що фонеми музики XVIII–XIX ст. можуть бути актуальною мовою сучасності. Композитор підкреслює, що використання цієї мови – не стилізація: «Тут втрачений час (у прустівському сенсі) повертається як актуальний, хоча всі ознаки його втраченості залишаються» (Сильвестров, 2012: 121). Таким чином, «слабкий» стиль постає перед слухачем як універсальний, де музика немов народжується наново у своїй символічній наповненості. Композитор «моделює» нову музичну реальність, яка несе однозначно позитивне смислове навантаження і яка має бути вільною від «упередженої», негативної оцінки слухача. Кітч як складова метамузики є інтонаційною формою, яка репрезентує себе як двоїсту музичну форму (термін В. Медушевського, 1980). І, якщо поза контекстом метамузики кітч можна позначити як інтонаційну форму (що розпізнається реципієнтом як аналітична, незалежно від інтонаційно-драматургічних засобів), то в музиці В. Сильвестрова інтонаційна форма кітчю будується на паритеті її аналітичної та інтонаційно-драматургічної сторін.

Розмірковуючи про універсальний стиль, В. Сильвестров визначає його як новий: «... і якщо до цього підходити не музейно, а з живим відгуком, то це і є вже новий загальний стиль, “інформаційний океан”, який і породжує зараз нову (стару) музику. <...> Ось це і є метафоричне – вічне завдання мистецтва: одне і те саме як нове повторювати



на свій лад» (Сильвестров, 2012: 123). Унікальний стиль композитора обумовлює принципово інший виконавський підхід для його інтерпретації та донесення до слухача. «Кітчевий матеріал», занурений в авторський контекст, який чітко «програмує» виконавську інтерпретацію, семантично трансформується, виводиться композитором на рівень «подвійного» кодування, де банальні інтонації, які сприймаються нашою свідомістю як знаки «низького» стилю, зводяться автором до статусу символу піднесеного та істинно-прекрасного. Це є доказом, що інтонація, яку сприймають як «кітчеву», може бути, за влучним висловом Т. Чередниченко (1973: 195), «провідником у світ сублімованої витонченості та чистоти, який розташований не на гірських вершинах інтелектуального прогресу, а в глибині людяності, в яку спочатку залучений кожний, хто живе». Так, В. Сильвестров розкриває інтонаційну архетиповість кітчю як символу-знаку, вказуючи в контексті твору на його позитивне смислове навантаження. Трансформація кітчю і донесення її до свідомості реципієнта стає «стрижневим» елементом концепції «Кітч-музики». Різноманітні «вторгнення» у музичну мову циклу, який базується на альязах на музику минулого, елементи сучасного композиторського письма (розімкнення тонально-гармонічних структур, непряма присутність атональності, «впровадження» дисонантних співзвуч), становить авторське контекстуальне «оточення» для стереотипних інтонаційно-тематичних комплексів.

Мотивам-альязам багательного стилю, на думку композитора, властива «персональність» як миттєвий метафізичний перехід з *ніщо* у *щось* («щойність»), який зв'язує буття з трансцендентним виміром (Сильвестров, 2012: 123). Звідси інтонами багательей, що поза контекстом твору сприймаються як стереотипні, а всередині багательного стилю стають живою над-формою, високими структурами, відсилають реципієнта до відчуття краси їхнього змісту. Інтонаційну «профільність» композитор вважає провідною властивістю багательного стилю. І, якщо у «Кітч-музиці» (а також у «Кітч-піснях», «Тихих піснях», «Осінній серенаді») ця властивість представлена в концентрованому вигляді, то в «Багателях» вона редукується до рівня мотиву-фонем («Три багательей», 2006; «Чотири багательей», 2006; «Шість багательей», 2008, оп. 113).



Узагальнимо основні принципи «слабкого» стилю В. Сильвестрова як увиразнення кітч-символу:

- звернення композитора до «меланхолійних інтонацій», рефлексія на які має здійснюватися в оперті на контекст твору, що «проковує» сприйняття їх реципієнтом у новому семантичному ключі;

- відтворення «відомих», «знайомих» для реципієнта музичних лексем і «занурення» їх у специфічний композиторський контекст, який обумовлює «звільнення» даних лексем від їх сприйняття слухачем як конкретних алюзій. Ретроспективні семантико-синтаксичні музичні структури, пізнавані слухом реципієнта як стереотипні, виявляються «вирваними» зі «звичного» контексту, що забезпечує можливість для наділення їх композитором «ною» семантикою. В. Сильвестров (2010: 327) «пропонує» слухачеві «пересунути планку “схоже-несхоже”» з метою виключення у свідомості реципієнта співвіднесеності лексики класико-романтичної епохи з певним контекстом, залежним від історико-культурної обумовленості;

- дотримання ідеї, яку В. Сильвестров (2012: 288) визначає як «композиторський кенозис» – своєрідна відмова від «композиторства» (там само) як високого ступеня технічної оснащеності. Втілення цієї концепції, за висловом композитора, призводить до ситуації, в якій «маніфестація “щойності” або онтологічності музики <...> стає беззахисною» (там само). Під «щойністю» композитор розуміє «звичну» красу інтонаційних зворотів, яку слухач сприймає як «щось само собою зрозуміле» (Сильвестров, 2012: 135). Однак при цьому сприйняття цих інтонацій реципієнтом може викликати у нього відчуття натхненності, катарсису, радості, причетності до почутого. Так композитором відтворюється своєрідна ілюзія «нейтралізації» індивідуального композиторського стилю і звернення до загального інтонаційного словника епохи. В. Сильвестров (1990: 17) міркує так: «... виходить, що коли перебуваєш в мові, тобі все одно, що це – банально, “низький стиль” тощо. Вмить “низьке” слово може виявитися вищим за “високе”». Згадуючи «дилетантський» період, композитор говорить, що поява відчуття анонімності улюбленої музики стала значним досвідом у його композиторській творчості (Сильвестров, 2004: 88);



• втілення «алюзії» на стиль музики, складеної в душі аматорського музикування. Згідно з В. Сильвестровим (2012: 219), це створення таких музичних текстів, які «відкриті до спілкування». Головним критерієм такого твору є зрозумілість, простота, доступність для сприйняття слухачем. У той же час, це, за виразом композитора, – «майстерність, яка перебуває в зоні невмілості» (там само). У такому випадку відбувається відмова від композиторської винахідливості, технічної «витонченості». На перший план виходить втілення «довірчого» тону музичної інтонації, «відкритої» сприйняттю слухача у своїй «зворушливості», «наївності», первозданній чистоті прекрасного, піднесеного образу;

• звернення до інтроспективного висловлювання. Головну роль у творах, написаних у «слабкому» стилі, відіграє мелодія, яка стає, на думку В. Сильвестрова (2012: 123), «символом невимовного». Мелодії створені ніби в «живій» імпровізації «тут і зараз». «Крихкість» становлення мелодійного малюнка пов'язана з фрагментарністю його викладу, що вносить в образний лад твору елемент таємничості. Виникає своєрідний семантичний обертон, де мелодія, яка є увиразненням індивідуального начала в музиці, звертається не тільки до внутрішнього «Я» людини, але відбиває онтологічну Красу буття. Таким чином, в творчості В. Сильвестрова відбувається ціннісна трансформація кітч. **Інтонаційна форма кітч як виразник особистісного «Я» разом з тим набуває над-індивідуального вираження як символу метамузики.**

Перейдемо до «кітч-ілюзії». Цей метод враховує ступінь впливу слухачьких упереджень. Наприклад, зміна «умов життя» музичного шедевра (Сиров, 2004). Ця форма кітч відповідає розповсюдженим запитам меломанів (обробки музичної класики в стилях «поп» і «рок»), так звані *lounge*-версії, зміщення форми побутування шедевра з концертної естради на рівень «прикладної» функції: від вульгарного використання мелодії класичного твору як мелодії дзвінка на мобільному телефоні до застосування музичного шедевра як «саундтрека» в рекламі. До властивостей кітч, представленого в цій дефініції, слід віднести, за висловом Т. Чередниченко (1973: 75), «демократичну імітацію музичної “розкоші”». Однак у композиторській практиці в умо-

вах постмодернізму відбувається відмова від негативного тлумачення кітч і його **складових** властивостей (а точніше, «прообразів», які склали ці властивості), – це пояснює і поворот до нової простоти, й ідею, за висловом В. Мартинова (2002: 201), «нового сакрального простору». За допомогою методу моделювання (на рівні інтонацій-фонем, мотивів) і методу перетворення (на рівні музичної драматургії, де відбувається «дифузія» кітчевого матеріалу серед «конгруентної» йому стилістики) здійснюється зняття опозиції «кітч – анти-кітч». Підґрунтям для такої можливої трансформації є тематично-інтонаційна спільність музичних об'єктів цієї опозиції.

11-частинний цикл з інструментальних і вокальних номерів «Різдвяна музика» В. Мартинова є яскравим прикладом «кітч-ілюзії». Відверто кітчевими, з точки зору інтонаційної основи, постають перед слухачем різдвяні дитячі пісеньки на релігійні тексти (I частина, «Книга пісень» № 3, Прелюдія). Наївні та, на перший погляд, примітивні інтонації (алюзивно перегукуються з піонерськими піснями) створюють у реципієнта парадоксальне відчуття первозданної чистоти, що виходить з почутого, яке відтворює образ Чудесного та Піднесеного. У партитурі є авторська ремарка: «Обов'язково дитяче виконання», яка свідчить про вирішальну роль виконавської інтерпретації для цього номера: тільки не «затьмарена» оціночними судженнями, «чиста» дитяча свідомість може створити адекватне авторському задуму виконання, здатне довести слухачеві, що визначення їм того, що звучить, як кітч, – не більше ніж ілюзія. У своїх інтерв'ю В. Мартинов (2002: 200) підкреслює, що «бачить майбутнє музики у непрофесійному музикуванні, яке може “відкрити” новий вид мистецтва».

Наступними прикладами «кітч-ілюзії» є такі твори, як «Листування» («Correspondence») В. Мартинова і Г. Пелеціса, «Одкровення» («Revelation») для сопрано, труби, струнних і фортепіано, «Квітучий жасмин» для скрипки, вібрафона і камерного оркестру і прелюдії з фортепіанного циклу «Вниз по терціях» (№ 12 h-moll, № 16 a-moll, № 21 Es-dur) Г. Пелеціса. Алюзії на музику композиторів-романтиків постають перед слухачем як «універсальна» музична мова, за допомогою якої спілкуються в «Листуванні» В. Мартинов



і Г. Пелеціс. Музичним паттернам «Листування» властива інтонаційна виразність і краса стереотипних мелодико-гармонічних зворотів, що встигли стати шаблонними. Поза контекстом твору слухачеві легко було б звести їх до розряду банальних, кітчевих, але в контексті твору вони звучать як елементи мови вічно живої Краси, здатної висловити нескінченні відтінки людських почуттів. Твори Г. Пелеціса, головним творчим кредо якого є втілення в музиці «евфонії» (краси і милозвучності) та виявлення «бездонного змісту і неймовірного потенціалу в стереотипних, банальних інтонаціях» (2014: 2), відносяться до сфери «консонантної» музики. Їм властиві краса і витонченість інтонаційної форми, що «увібрала» в себе алюзії на банальні «красивості» музики (включаючи і «розважальну», «легку» музику) від XVII ст. до Новітнього часу. Стилїстика творів композитора відображає не демократизацію музичного мистецтва в цілому. Музична мова творів Г. Пелеціса висловлює тугу за «втраченим раєм» і прагнення до можливості його набуття. Момент усвідомлення реципієнтом переходу сприйняття із «зони» критичного судження до чистої насолоди істинною красою музики – «зсув» пріоритетів оцінки слухача, який знаменує досягнення ним концепції творів як «кітч-ілюзії» (за запропонованою нами класифікацією).

Висновки. Наведені приклади дають підстави для обґрунтування дефініції кітча. Семантичним простором кітчу є стильові системи композиторської творчості XX–XXI ст., у структуру яких вбудована інтонаційна форма кітчу, амбівалентна природа якого розкривається в різних семантичних ключах. Кітч як лексичний компонент стилю композитора на рівні інтертекстуальних зв'язків стає новим інструментом смислотворення в музиці. В умовах амбівалентності кітчу стає можливою його семантична трансформація з негативного в позитивний смисловий модус. Інтонаційна форма кітчу, складена композитором з «інтонаційного словника епохи», може актуалізуватися за допомогою методу моделювання або втілення (за В. Сировим, 2004). Отже, стиль висловлювання стає новою точкою відліку для художньої комунікації. Однак специфічна виконавська інтерпретація, зашифрована композитором у творах як необхідний і незмінно авторський контекст, організація «кітчевого» матеріалу так, щоб він апелював до



підсвідомості реципієнта – все це свідчить, що композиторські тексти можуть бути «прочитані» слухачем і виконавцем крізь призму недискретного полюса тексту, якому властивий іконічний, символічний парадигматичний первень, згідно з Ю. Лотманом (2000). Кітч в академічній музичній творчості проявляється як інтонаційна форма, яка складена композитором за допомогою моделювання та перетворення («високе» мистецтво, його трансцендентна сутність), увиразнюючи стереотипи уявлень людини про Красу. Згідно з цією дефініцією, в музичній практиці кітч має здатність до ціннісно-семантичної трансформації.

Концептуальна причина звернення до кітчевого матеріалу за допомогою методу моделювання знаходиться в основі стилізації кітчу (метод І. Стравінського, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Р. Щедрина). Взаємодія кітчевого матеріалу з авторською стилістикою за допомогою методу перетворення звільняє кітч від негативного сенсу (метастиль). Перетворення «кітчевого» матеріалу стає можливим завдяки зверненню композиторів до форми його символізації (метод А. Шнітке, В. Сильвестрова), що генералізує процес семантичного «розкодування» кітчу в свідомості реципієнта. У такій багатовимірності знаходиться місце для «демонстрації» інтонаційної єдності «банального» і «піднесеного» у музиці як архетипових знаків культурної пам'яті, складових актуальної мови (щоб вивести рефлексію реципієнта на більш високий рівень, де настає звільнення від упереджених оціночних суджень). Звернення до «кітчевого» матеріалу і до слабкого (метафоричного) стилю в цілому – це не просто туга і «пошук втраченого часу» і не відтворення «ілюзії традиційних образів» (Бодрійяр, 2007). Це – перебування в зоні *post ...* – «післямови» епохи, що минає, і, можливо, передчуття і передбачення початку нової культурної парадигми, де музичні інтонації, що відносяться слухачами до кітчевих, піднімаючись до статусу символу, звільняються від оцінки реципієнта. Хоча створення композитором «умов», за яких настає таке звільнення, так і залишиться Таїною.



ЛІТЕРАТУРА

- Акопян, Л. (2007). Музыка как отражение человеческой целостности. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности*. Москва: URSS, 70–81.
- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка, 376.
- Асафьев, Б. (1977). «Мавра» Игоря Стравинского. Комическая опера в одном акте по Пушкину. Получено с <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/stravinsry/?id=44>
- Беседы с Альфредом Шнитке (1993). А. Ивашкин (Сост.). Получено с http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html
- Бодрийяр, Ж. (2007). Китч. Получено с <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html>
- Бойм, С. (1995). Китч и социалистический реализм. *Новое литературное обозрение*, 5, 54–65. Москва. Получено с https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Boim_Kitch.php
- Лотман, Ю. (2000). Мозг – текст – культура – искусственный интеллект. В кн. *Лотман, Ю. Семиосфера*, сс. 580–589. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Лысюк, Т. (2000). *Китч в музыке. Концепции. Параметры. Функции*. (Магистерская квалиф. работа). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 85.
- Ляхович, А. (2010). Рахманинов и китч. Получено с <http://www.21israel-music.com/Rachmaninov.htm>.
- Мартынов, В. (2002). *Конец времени композиторов*. Москва: Русский путь, 296.
- Медушевский, В. (1980). Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. В кн. *Восприятие музыки*, сс. 178–194. Москва: Музыка.
- Новикова, Л. (2014). Жанрові новотвори у фольклорі Слобідської України на межі ХІХ–ХХ сторіч. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство*, 40, 289–304.
- Опанасюк, О. (2011). Китч і культура. Отримано з <http://bo0k.net/index.php?bid=19551&chapter=1&p=achapter>
- Пелецис, Г. (2014). Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль. Получено с <http://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>
- Сильвестров, В. (1990). Сохранять достоинство... *Советская музыка*, 4, 11–17.



- Сильвестров, В. (2004). *Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма*. М. Нестьева (Сост.). Киев: [б. и.], 104.
- Сильвестров, В. (2010). *Дочекатися музики (лекції, бесіди за матеріалами зустріч, організованих С. Пілютиковим)*. Київ: Дух і літера, 372.
- Сильвестров, В. (2012). *Συμποσίου. Встречи с Валентином Сильвестровым*. Киев: Дух і Літера, 408.
- Сыров, В. (2004). Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий). Получено с <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=716>
- Сюта, Б. (2008). Кіч. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 419–420.
- Ханнанова, Е. (2008). Три оперы А. Шнитке: от китча к притче. *Альфреду Шнитке посвящается*, вып. 6, 273–280. Москва: Композитор.
- Чередниченко, Т. (2002). Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Получено с <http://rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-read-179450-70.html>
- Чередніченко, Т. (1973). До соціології кітчу. *Всесвіт*, 3, 193–197. Київ.
- Шульгин, Д. (1988). Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Получено с [http://royallib.com/book/shulgin_dmitriy/godi_neizvestnosti_alfreda_shnitke_besedi_s_\[: kompozitorom.html](http://royallib.com/book/shulgin_dmitriy/godi_neizvestnosti_alfreda_shnitke_besedi_s_[: kompozitorom.html)

REFERENCES

- Akopyan, L. (2009). *Muzyka kak otrazhenie chelovecheskoy tselostnosti* [Music as a reflection of human wholeness]. In *Muzyka kak forma intellektualnoy deyatel'nosti – Music as a form of intellectual activity*, pp. 70–81. Moscow: URSS [in Russian].
- Asafiev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Moscow: Muzyka, 376 [in Russian].
- Asafiev, B. (1977). “Mavra” Igorya Stravinskogo. *Komicheskaya opera v odnom akte po Pushkinu*. [“Mavra” by Igor Stravinsky. Comic opera in one act according to Pushkin]. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/stravinsky/?id=44> [in Russian].
- Baudrillard, J. (2007) Kytch [Kitsch]. Retrieved from <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html> [in Russian].



- Besedy s Alfredom Shnitke (1998). [Conversations with Alfred Schnittke]. A. Ivashkin (Ed.). Retrieved from http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html [in Russian].
- Boim, S. (1997) Kitch i sotsialisticheskiy realizm [Kitsch and Socialist Realism]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New literary review*, 15, 54–65. Moscow. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Boim_Kitch.php [in Russian].
- Cherednichenko, T. (1973). Do sotsiologiyi kitchu [On sociology of kitsch]. *Vsesvit*, 3, 193–197. Kiev [in Russian].
- Cherednichenko, T. (2002). Muzykalnyy zapas. 70-ye. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical reserve. 70s Problems. Portraits. Cases]. Retrieved from <http://rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-read-179450-70.html> [in Russian].
- Hannanova, E. (2008). Tri opery A. Shnitke: ot kitcha k pritche [Three operas by A. Schnittke: from kitsch to parable]. *Alfredu Shnitke posvyashchayetsya – To Alfred Schnittke dedicated*, iss. 6, 273–280. Moscow: Kompozytor [in Russian].
- Lotman, Yu. (2000). Mozg – tekst – kultura – iskusstvennyy intellect [Brain – text – culture – artificial intelligence]. In *Semiosfera – Semiosphere*, pp. 580–589. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB [in Russian].
- Lyakhovich, A. (2017). Rakhmaninov i kitch [Rachmaninoff and kitsch]. Retrieved from <http://www.21israel-music.com/Rachmaninov.htm> [in Russian].
- Lysyuk, T. (2000). *Kitch v muzyke. Kontseptsii. Parametry. Funktsii* [Kitsch in music. Concepts. Options. Functions]. (Master's degree thesis). National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 85 [in Ukrainian].
- Martynov, V. (2002). *Konets vremeni kompozitorov* [The end of time of composers]. Moscow: Russkiy put, 296 [in Russian].
- Medushevskiy, V. (1980). Dvoystvennost muzykalnoy formy i vospriyatiye muzyki [The duality of the musical form and the perception of music]. In *Vospriyatiye muzyki – Music perception*, pp. 178–194. Moscow: Music [in Russian].
- Novykova, L. (2015) Zhanrovi novotvory u folklori Slobidskoi Ukrainy na mezhi storich [Genre novelties in folklore of Sloboda Ukraine at the turn of the XIX–XX centuries]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 289–304 [in Ukrainian].



- Opanasiuk, O. (2011). Kitch i kultura [Kitsch and culture]. Retrieved from <http://book.net/index.php?bid=19551&chapter=1&p=achapter> [in Ukrainian].
- Peletsis, G. (2006). Iskusstvo spustilos s nebes na zemlyu. Ochen zhal [Art descended from Heaven to Earth. Very sorry]. Retrieved from <http://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/> [in Russian].
- Shulgin, D. (2015). Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke [Years of uncertainty of Alfred Schnittke]. Retrieved from http://royallib.com/book/shulgin_dmitriy/godi_neizvestnosti_alfreda_shnitke_besed_ [in Russian].
- Silvestrov, V. (1990). Sokhranyat dostoinstvo... [Preserve dignity...]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music* 4, 11–17. Moscow [in Russian].
- Silvestrov, V. (2004). *Muzyka – eto penie mira o samom sebe... Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: besedy, stati, pisma [Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from outside: conversations, articles, letters]*. M. Nesteva (Comp.). Kiev, 104 [in Russian].
- Silvestrov, V. (2010). *Dochekatysia muzyky (lektsiyi, besidy za materialamy zustrich, orhanizovanykh S. Piliutykovym) [Waiting for music (lectures, conversations on materials of the meeting, organized by S. Piliutykov)]*. Kiev: Dukh i litera, 372 [in Ukrainian].
- Silvestrov, V. (2012). *Symposion. Vstrechi s Valentinom Silvestrovym [Symposion. Meetings with Valentin Silvestrov]*. Kiev: Dukh i litera, 408 [in Russian].
- Siuta, B. (2008). Kich [Kitsch]. In *Ukrainian Music Encyclopedia*. Vol. 2, pp. 419–420. Kiev: IMFE imeni M. Rylskoho [in Ukrainian].
- Syrov, V. (2004). Shlyager i shedevr (k voprosu ob annigilyatsii ponyatiy) [Shlyager and a masterpiece (on the question of the concept annihilation)]. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=7> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 05.01.2020 р.



УДК 78.071.1 (092) (71) : 78.03

DOI 10.34064/khnum1-5615

Ніколенко Р. В.

ORCID 0000-0002-4538-2095

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Історична ретроспектива у композиторській творчості М.-А. Амлена

АНОТАЦІЯ ■ **Ніколенко Р. В. Історична ретроспектива у композиторській творчості М.-А. Амлена.** ■ Статтю присвячено питанню історичної ретроспективності у сучасному мистецтві, яка виступає однією з провідних ідей діалогу культур і естетико-філософської концепції постмодернізму. Прикладом втілення даної тенденції є композиторська творчість всесвітньо відомого канадського піаніста М.-А. Амлена, композиторський стиль якого відрізняється оригінальністю і акумулює у собі основні мистецькі ідеали сучасної культури. Звертаючись до музичної спадщини минулих епох, композитор демонструє широку історичну палітру, яка включає навіть добу Ренесансу. На прикладі Токати на тему «L'homme armé», теми павани «Belle qui tiens ma vie», яку покладено в основу варіаційного циклу та форми старовинного французького рондо у п'єсі «Ländler III» зі збірки «Con intimissimo sentimento», виявляється специфіка композиторської інтерпретації старовинного музичного матеріалу та форм. ■ **Ключові слова:** історична ретроспектива, ретроспективність, естетика постмодернізму, інтерпретація, діалог культур, композиторська творчість М.-А. Амлена.

АННОТАЦИЯ ■ **Николенко Р. В. Историческая ретроспектива в композиторском творчестве М.-А. Амлена.** Статья посвящена вопросу исторической ретроспективности в современном искусстве, которая выступает одной из главных идей диалога культур и эстетико-философской концепции постмодернизма. Примером воплощения данной тенденции является композиторское творчество всемирно известного канадского пианиста



М.-А. Амлена, чей композиторський стиль відзначається оригінальністю і акумулює в собі основні художественні ідеали сучасної культури. Обрачаючись до музичальній спадщині минулих епох, композитор демонструє широку історичну палітру, охоплюючи навіть епоху Ренесансу. На прикладі Токкати на тему «L'homme armé», теми павани «Belle qui tiens ma vie», котра покладена в основу варіаційного циклу і форми старинного французького рондо в п'єсі «Ländler III» із збірника «Con intimissimo sentimento», виявляється специфіка композиторської інтерпретації старинного музичального матеріалу і форм. ■ **Ключевые слова:** історична ретроспектива, ретроспективність, естетика постмодернізму, інтерпретація, діалог культур, композиторське творчість М.-А. Амлена.

ABSTRACT ■ Nikolenko R. V. Historical retrospective in the composer creativity by M.-A. Hamelin.

■ **Introduction.** Art would always be a great mirror that reflects various historical epochs with their unique philosophical ideals, aesthetic and ethical principles, and the twenty-first century is no exception in this sense. At the same time, a specific feature of contemporary art is the desire to actualize the heritage of past centuries in the conceptual dialogue of cultures remote in time and space – a tendency that belongs to the basic philosophical and aesthetic characteristics of postmodernism as the dominating cultural paradigm of the XXI century.

In modern musical art, the actualization of cultural heritage occurs in many ways, among which the most well-known and studied are citation, collage and stylization. All these phenomena are the subject of close attention of musicologists and cultural scientists. It is worth referring to the famous works of U. Eco, F. Jameson, V. Bibler. Of the Ukrainian musicologists who study these phenomena, let's call D. Ruzhinskaya, O. Protopopova, O. Samoilenko. But music practice constantly generates new phenomena that also require attention. A striking example of the original use of musical material from previous eras is the compositional work of the Canadian virtuoso pianist Marc-André Hamelin. Having received recognition as an outstanding performer, he also created his own recognizable writing style, and his opuses are of undoubted interest for the music community.

The objective of this article is to consider the specifics of the postmodern tendency to actualize the cultural heritage of the past and implementation of this intention on the example of the composer creativity by M.-A. Hamelin. This research



is based on structural-functional and genre-style methods. **The methodological basis** is the works of U. Eco, F. Jameson, V. Bibler, dedicated to the philosophical and aesthetic concepts of postmodernism and, especially, the dialogue of cultures, which reflect the problem of interaction of the old and new in modern art.

Research results. The compositions by M.-A. Hamelin are presented now by a significant number of piano miniatures, the cycle of “12 Etudes in all minor keys”, by variation cycles and transcriptions. Most of them involve someone else’s thematic material in one way or another. It can be presented as quotations, which, however, are not entered in the original form, but undergo certain changes at the first appearance. One of the ways of the composer’s interpretation of thematicism is to transfer melodies to a new multi-voiced context, which is so different from the original one that a theme is no longer just a new re-harmonization.

For example, M.-A. Hamelin’s Toccata is based on the melody of the famous Renaissance song “*L’homme armé*” (“The Armed Man”). This work was commissioned as a mandatory piece for the Fifteenth international Van Cliburn piano competition. Using a song theme in the Toccata genre, M.-A. Hamelin accelerates movement not only due to the tempo (*molto movimentato, ansioso (ma non senza nobiltà)*), but also the relentless movement of the sixteen in the accompaniment, creating the effect of continuous development. The important point in the composer interpretation of the source material is also the “register” transformations of the melody transferring in different octaves.

The bright example of reinterpretation of the thematic material of the Renaissance is the variation cycle “*Pavane Variée*” on the theme “*Pavane Belle qui tiens ma vie*” borrowed from Tuano Arbo’s treatise “*Orchesografia*”. This work, like the previous one, was written to order: for the ARD International music competition 2014. When presenting the Pavane theme, the composer almost exactly preserves its original appearance, but makes small changes in the harmony that “modernize” the theme. Further development of the theme is based on a significant transformation of its textural and figurative content. The variation cycle as a whole is characterized by a modified harmonic component, thanks to which the Pavane finds itself in atypical conditions, and as if it begins to “talk” in the musical language of impressionism and jazz, as well as gets away on a rather significant distance from the original theme. For example, in variations No. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, only the general outline of the topic is guessed.



In addition to the actual themes of past eras, M.-A. Hamelin sometimes uses old musical forms, filling them with new content. Such example is *Ländler III* from the collection of plays, which is called “*Con intimissimo sentimento*”. In this work, the artist imitates the form of an old French couplet Rondó, the peculiarity of which is the thematic similarity between the refrain and the episodes and the immutability of the refrain itself. Precisely following this specific form, M.-A. Hamelin creates a vivid theme for the refrain and develops it in three episodes. At the same time, by its harmonious language, the play approaches to the style of M. Ravel, and is interpreted in an impressionistic character.

Conclusions. Referring to the musical heritage of past eras, M.-A. Hamelin covers various historical periods of time. The composer does not limit himself to the use of musical themes, but also refers to early musical forms. Considering the ways of processing themes in the work of M.-A. Hamelin, it is worth highlighting the desire to exhibit the material in a modified form, while the degree of change can be quite different: from a slight modification of the melody and harmony, to a fairly significant change in the harmony and texture of the theme. However, in both cases, the themes are recognizable, and their form is preserved. It is also noteworthy that the Renaissance themes chosen by the author are moved to an atypical virtuoso context, since they are included in the works written to order for music competitions, however, this interpretation gives more freedom for its disclosure in various aspects. When using old forms, M.-A. Hamelin fills them with a new harmonious meaning and combines the various genre elements (such as the features of Ländler and Rondó). Through the interaction of forms, genres and harmonic means belonging to different epochs, M.-A. Hamelin’s works possess the effect of a cultural polylogue, which makes it possible to consider retrospection an important feature of his compositional thinking. ■ **Key words:** *retrospectivity, postmodernism aesthetics, interpretation, dialogue of cultures, compositional creativity of M.-A. Hamelin.*

Постановка проблеми. Мистецтво завжди було ніби великим дзеркалом, у якому відображаються різні історичні епохи з їхніми неповторними філософськими ідеалами, естетичними та етичними принципами, і ХХІ століття не є в цьому сенсі виключенням. У той же час, специфічною рисою сучасного мистецтва є прагнення до актуалізації спадщини минулих століть у концептуальному діалозі культур, віддалених у часі і просторі – тенденція, що належить до базових фі-



лософсько-естетичних характеристик пануючої культуротворчої парадигми ХХІ ст. – постмодернізму.

Яскравим прикладом оригінального задіяння музичного матеріалу попередніх епох є композиторська творчість канадського піаніста-віртуоза Марка-Андре Амлена (Marc-André Hamelin; 1961 р. н.). Отримавши визнання як видатний виконавець, він також створив власний впізнаваний композиторський стиль, а його опуси викликають стійкий інтерес музичної спільноти, що, на наш погляд, тісно пов'язане із проявом у них співзвучній сучасності постмодерної естетики.

Отже, композиторська творчість М.-А. Амлена становить **об'єкт даного дослідження, мета якого** – визначити специфіку прояву принципу ретроспективності як складової постмодерної естетики у композиторському стилі М.-А. Амлена. **Методологія дослідження** спирається на структурно-функціональний, жанрово-стильовий та системний методи аналізу. Його методологічною базою є праці, присвячені філософсько-естетичним концепціям постмодернізму та специфіці культурного діалогу, у яких відображена проблема взаємодії «старого» та «нового» в сучасному мистецтві.

Аналіз новітніх публікацій за темою дослідження. Актуалізація культурної спадщини в музичному мистецтві сьогодення відбувається багатьма шляхами, серед яких найбільш відомими та дослідженими є цитування, колаж та стилізація. Усі ці явища привертали пильну увагу музикознавців: О. Самойленко (2003), Д. Ружинської (2008), О. Протопопової (2011), а також – філософів і культурологів: В. Біблера (1991), У. Еко (2007), Ф. Джеймісона (2019). Але музична практика постійно породжує нові явища, які також потребують уваги.

Виклад основного матеріалу дослідження. Феномен історичної ретроспективи, присутній в сучасному мистецтві, надає великі можливості для осмислення його у філософському та естетичному ракурсах. Для кращого розуміння сутності даного явища постмодерної естетики звернемося до спостережень Ф. Джеймісона. У сучасному мистецтві філософ вбачає втрату лінійного напрямку історичного розвитку, завдяки чому поряд можуть співіснувати різні епохи та стилі, та зазначає, що «криза історичності змушує сьогодні заново звернутися до питання про темпоральну організацію як таку у постмо-



дерновому силовому полі, та, по суті, до проблеми форми, яку час, темпоральність та синтагматика зможуть отримати в культурі, все більш керованій простором та просторовою логікою» (Джеймісон, 2019: 125). У зв'язку зі зміною понять про темпоральну організацію мистецтва та можливістю співіснування минулого та сучасного, твір став сприйматися як текст, інтерпретація якого заснована на диференціації, а не уніфікації його компонентів (Джеймісон, 2019: 134). Також у ньому відбулася втрата єдності та органічності. Тепер витвір мистецтва, на думку Ф. Джеймісона, виявляється «віртуальною збірною солянкою або коморою з розрізненими субсистемами, випадковою сириною та імпульсами найрізноманітнішого роду» (там само).

Розглядаючи питання відношення до минулого у постмодернізмі, У. Еко відзначає, що воно повинно бути переосмислене в іронічному ключі (Еко, 2007: 77). При цьому іронія створює певного роду гру, відмінність якої полягає в тому, що вона може бути сприйнята цілком серйозно: «В цьому, – зауважує письменник, – відмінна риса (але і підступність) іронічної творчості. Хтось завжди сприйме іронічний дискурс як серйозний» (Еко, 2007: 78).

У контексті взаємодії «старого» та «нового» в сучасному мистецтві варто звернутися також до поняття діалогу культур, що представлено, зокрема, у філософській концепції В. Біблера. Аналізуючи сутність культури, він відзначає, що її феномен «і в повсякденному його розумінні, і в глибинному сенсі – все більше зсувається до центру, до осередку людського буття, пронизує (знає про це сама людина чи ні...) усі вирішальні події життя та свідомості людей нашого віку» (Біблер, 1991: 261). Під впливом різноманітних трагічних подій у ХХ ст. відбувалось поступове зближення між собою різноманітних культур, їх взаємопроникнення, у той же час як і розрив зв'язку між різними історичними епохами, завдяки чому з'явилися нові ціннісні та смислові спектри, які можуть бути осмислені тільки у діалогічній взаємодії. На думку В. Біблера, остання реалізується безпосередньо у рамках мистецького твору, де формуються специфічні для постмодернізму взаємовідносини автора із реципієнтом, засновані на можливості останнього доповнити або сформувати у своїй уяві твір до кінця, довершити його; при цьому такий читач, слухач або глядач мислиться митцем не тільки у межах



певної історичної епохи, а й як такий, що є представником іншого історичного проміжку часу та іншої культури (Біблер, 1991: 262–263, 271).

Зазначимо, що питання діалогу культур також осмислюється і музикознавцями. Одне із найбільш повних досліджень у цьому напрямі належить О. Самойленко. У своїй дисертаційній роботі науковець, спираючись на концепцію діалогу, представлену в філософії М. Бахтіна, проєкує основні її моменти на музичне мистецтво. Музикознавиця вибудовує ноетичну типологію діалогу, основою якої є притаманні діалогічності загальносміслові та жанрово-стильові композиційні моделі та їх відображення в музичному мистецтві (Самойленко, 2003: 5). А сам феномен діалогу у музичному мистецтві розглядається, виходячи з текстологічних властивостей музики, які пов'язуються із ноетичною спрямованістю цього культурного явища (Самойленко, 2003: 6).

Щодо особливостей проявів естетики постмодернізму у музичному мистецтві, то вони розглядаються, зокрема, в дослідженні Д. Ружинської, яка виявляє певні константи, що характерні для постмодерного твору. Серед них виокремлюються: 1) традиційність мислення, що проявляється в опорі на усталені жанри та компілюванні відомого; 2) еkleктичність; 3) зміна просторово-часового параметру, що передбачає ретроспективний погляд на стилі, епохи та методи; 4) іронія та інтертекстуальність, які створюють умови для постмодерної «гри зі смыслом» (2008: 528).

Розширюючи та, в певному сенсі, доповнюючи наукові спостереження Д. Ружинської, О. Протопопова додає такі параметри, як *полістилістика*, що проявляється у цитуванні, колажі, злитті різних історичних традицій; *діалог* та *полілог*, що виникають на різних рівнях організації художнього твору; *множинність смислів, вираження через символи, розкриття підсвідомих процесів; концептуалізм та конструктивізм; «спірітуалізація» та гібридизація жанрів*, виникнення «метажанрів» (Протопопова, 2011: 34)¹.

¹ Також О. Протопопова зауважує, що в сучасному мистецтві доволі важко виокремити чітку грань між поставангардом і безпосередньо постмодернізмом, і підкреслює схожість ідейно-естетичних настанов даних культурних явищ (Протопопова, 2011: 34).

Означені мистецькі тенденції до діалогічності та ретроспективності знаходять своє оригінальне втілення у композиторській творчості М.-А. Амлена. На даний момент у доробку канадського митця представлено значну кількість фортепіанних мініатюр, цикл «12 етюдів у всіх мінорних тональностях», варіаційні цикли та транскрипції. При цьому у більшості з них так чи інакше задіяно чужий тематичний матеріал, який представлено як у вигляді цитат, що, однак, не вводяться у своєму оригінальному вигляді, а піддаються авторській трансформації, так і у вигляді тем, що теж осмислюються вже в момент експонування у дещо іншому ключі. Одним зі способів композиторської інтерпретації тематизму є перенесення його в інші музичні умови, зі збереженням абрисів оригіналу. Музичний матеріал, що обирається митцем для опрацювання, охоплює різні історичні проміжки, наприклад, ХІХ ст. (наведемо «Варіації на тему Паганіні», де, окрім власне Капрису № 24, на тему якого написано цей опус, можна зустріти й цитату з етюду «*La Campanella*» Ф. Ліста), однак часом М.-А. Амлен звертається і до більш давніх пластів музичної культури, а саме, до зразків епохи Ренесансу.

Серед них – мелодія відомої пісні «*L'homme armé*», («Озброєна людина»), яку було переосмислено М.-А. Амленом та покладено в основу його Токати. Даний твір написаний за замовленням як обов'язкова п'єса для П'ятнадцятого міжнародного конкурсу піаністів імені Вена Клайберна за підтримки Національного фонду мистецтв, про що свідчить авторський коментар на початку твору². Токата одразу ж після її створення здобула популярність та викликала зацікавленість у виконавському середовищі. На це вказує, зокрема, А. Каптейніс:

² Commissioned for the Fifteenth Van Cliburn International piano competition by the Cliburn with support from the National endowment for the arts («Створено на замовлення для П'ятнадцятого міжнародного конкурсу піаністів імені Вена Клайберна за підтримки Національного фонду мистецтв» – переклад мій – Р. Н.) (Hamelin, 2017: 1).



«As the commissioned work in a celebrated contest, the *Toccata* received 30 performances in the space of a few days in May 2017 by pianists of high caliber to substantial live and streaming audiences that most contemporary composers can only dream off» (Kaptainis A., p. 69).

«Як робота на замовлення для відомого конкурсу, *Токата* була виконана піаністами високого рівня для широкої живої і потокової аудиторії 30 разів протягом кількох днів у травні 2017, про що більшість сучасних композиторів можуть лише мріяти» (Kaptainis: 69).

Зацікавленість цим твором виявили не лише учасники конкурсного змагання:

«The professional pianist Mari Kodama, like Hamelin a member of the *Cliburn* jury, said she planned to add the *Toccata* to her repertoire» (ibid, p. 69).

«Професійна піаністка Марі Кодама, що, як і Амлен, була у складі журі конкурсу, повідомила про свої плани додати *Токату* до власного репертуару» (там само: 69).

Така популярність, можливо, пов'язана з оригінальністю композиторського задуму, який породжує специфічні способи роботи з музичним матеріалом. Один з них – занурення теми оригіналу в зовсім інший жанровий контекст. Використовуючи пісенну тему в жанрі токати, М.-А. Амлен прискорює її рух не лише завдяки темпу (*molto movimentato, ansioso (ma non senza nobiltà)*), але й завдяки невпинному руху шістнадцятих в акомпанементі, що створюють ефект безперервного розвитку. Наступним важливим моментом в композиторській інтерпретації вихідного матеріалу виявляється трохи змінена структура строфи. На відміну від фрагменту пісні, що дійшов до нашого часу та містить рефрен, куплет та повторення рефрену, в *Токаті*, в експозиції вихідного тематизму, автором додано ще одне проведення рефрену, що складається, таким чином, з двох фраз, на відміну від однієї в оригіналі. Також М.-А. Амлен змінює фактурне та регістрове оформлення останніх: початкова фраза викладається у малій октаві, а друга звучить у першій октаві. Такий спосіб репрезентації музичного матеріалу, коли він від самого початку подається із певними змінами, є властивим для композиторського стилю ка-



надського митця загалом та зустрічається і в інших його творах із запозиченим тематизмом.

Цікавими постають питання про гармонію та форму даного твору. У відношенні першого, М.-А. Амлен, як відзначає А. Каптейніс, додержується «тонального, але хроматичного стилю» («*a tonal but chromatic style*» в оригіналі – *P. H.*) (Kaptainis, 68). Окрім цього, він часто загострює гармонії, використовуючи секундові співзвуччя, що протягом усього твору з'являються і як додаткові звуки до основної гармонії, і як пасажі, що складаються переважно із даного інтервалу (наприклад, тт. 67–68 та 70–71). Щодо форми Токати, то А. Каптейніс вбачає тут «варіант сонатної форми зі вступом, скороченим повторенням та розширеною кодою». В оригіналі – «*as a variant of sonata form with an introduction, abbreviated recapitulation and extended coda*» (Kaptainis, 68). Однак можна припустити, що в даному випадку композитор слідував моделі варіацій, оскільки тема весь час піддається різноманітним видозмінам, а у нотному тексті подвійними рисками виокремлені шість розділів, у кожному з яких М.-А. Амлен змінює способи викладення тематичного матеріалу пісні, що також є властивістю жанру варіацій. У такому разі, схема Токати виглядає як: вступ – тема – 1 варіація – 2 варіація – 3 варіація – 4 варіація – 5 варіація – 6 варіація – кода. До того ж, варто нагадати, що варіаційність є одним з основних методів роботи, притаманних композиторському стилю митця: переважну більшість творів М.-А. Амлена написано саме в жанрі варіацій. Замість тоніки твір завершений кадансом у субдомінантовій тональності, що є віддзеркаленням модального мислення ренесансної епохи. Таким чином, композиторові вдається органічно сполучати сучасні гармонії зі старовинною мелодією, змінювати жанрове наповнення обраного зразка, зберігаючи при цьому його оригінальність та ознаки приналежності до іншої епохи.

Ще одним прикладом переосмислення тематичного матеріалу часів Ренесансу є варіаційний цикл «*Pavane Variée*». У функції теми тут виступає павана «*Belle qui tiens ma vie*», запозичена з трактату Туано Арбо «Орхезографія». Як зазначається у коментарі до нотного видання, твір також був написаний на замовлення:



«*This work was commissioned by the ARD International music competition 2014, where it was first performed on September 11, 2014 by the four semi-finalists: (in order of performance) Annika Treutler, Kang-Un Kim, Florian Mitrea and Chi Ho Han*» (Hamelin, M.-A., 2014).

«Цей твір був замовлений ARD International music competition 2014, де він уперше прозвучав 11 вересня 2014 у виконанні чотирьох півфіналістів: у порядку виконання – Анніка Тройтлер, Кан-Ун Кім, Флоріан Мітрей та Чі Хо Хан» (переклад мій – Р. Н.) (Hamelin, 2014).

При викладенні теми Павани композитор майже точно відтворює її оригінальний вигляд, однак робить невеликі зміни в гармонії, які «осучаснюють» тему. З приводу цих змін у примітках до теми М.-А. Амлен дещо іронічно зазначає:

«*In the statement of the theme, I've modified the melody and the harmony, just slightly, just because*» (Hamelin, M.-A., 2014).

«У викладенні теми я змінив мелодію та гармонію, лише трохи, просто тому що» – (переклад мій – Р. Н.) (Hamelin, M.-A., 2014).

Не витлумачуючи свого задуму якимось конкретним чином, М.-А. Амлен дає виконавцю домислити закладену автором творчу ідею, що є однією з основних характерних рис сучасного мистецтва.

Подальший розвиток теми заснований на значній трансформації її фактурного та образно-змістовного наповнення. Для варіаційного циклу загалом характерною є видозміна гармонічного плану вихідного тематизму, завдяки чому павана опиняється в нетипових для себе умовах та починає немовби «розмовляти» зі слухачем музичною мовою імпресіонізму та джазу, а в фінальній варіації навіть з'являється у вигляді маршу, що за своїм характером нагадує гротескові теми С. Прокоф'єва. Також у даному циклі звертає на себе увагу досить значна віддаленість від вихідного матеріалу подальших варіантів теми. Наприклад, у варіаціях №№ 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9 (окрім коди) вгадуються лише загальні обриси теми. Таким чином, відбувається синтез стилістики старовинної музики із різноманітними елементами сучасної музичної мови.

Окрім власне тематизму минулих епох, М.-А. Амлен інколи використовує і старовинні музичні форми, наповнюючи їх новим змістом.

Прикладом такої композиторської роботи може слугувати *Ländler III* зі збірки п'єс, яка носить назву «*Con intimissimo sentimento*». В даному творі митець наслідує форму старовинного французького куплетного рондо, особливістю якого є тематична схожість між рефреном та епізодами і незмінність самого рефрену. Точно слідуючи специфіці цієї форми, М.-А. Амлен створює яскравий тематизм для рефрену та розвиває його у трьох подальших епізодах. При цьому за гармонічною мовою п'єса наближається до стилю М. Равеля та трактується в імпресіоністичному дусі. Композитор довершує це враження за допомогою динамічної палітри, в якій переважає нюанс *p*. Після *mf* або *f* в епізодах звучність досить швидко йде на спад, до повернення початкового *p*. Таке співставлення різних динамічних ефектів та переважання приглушеного звучання *p* притаманні саме музиці імпресіоністів.

Також цікавим є і поєднання форми рондо і жанру лендлера, для якого зазвичай властива проста двочастинна форма. До того ж, ці жанри мають різний контекст свого побутування та час виникнення: лендлер відомий з XVI ст. як «сільський танець», а рондо отримало популярність у XVII–XVIII ст. і досить часто зустрічається в мініатюрах французьких клавесиністів. Однак в даній п'єсі вони гармонійно поєднані між собою завдяки збереженню основних жанрових елементів (розмір $\frac{3}{4}$, підкреслена вальсовість у ритмічному малюнку та наявність рефрену і епізодів), а поєднання жанрів із різних століть та перенесення їх в умови гармонічної мови кінця XX – початку XXI ст. створює своєрідний полілог культур.

Висновки. У сучасному музичному мистецтві знаходять втілення філософські та естетичні концепції постмодернізму з його відкритістю до рівноправного діалогу (полілогу) культур. Невід'ємною складовою цієї діалогічності стає уявлення про *взаємозв'язок* культурних надбань минулого та сучасного. Така ретроспективність втілюється в мистецтві через осмислення тем і жанрів інших епох та пристосування їх до сьогоднішніх художніх реалій. Прикладом роботи із музичною спадщиною минулого виступає композиторська творчість канадського піаніста М.-А. Амлена, що відзначається стильовою яскравістю та привертає увагу своєю оригінальністю і співзвучністю мистецьким орієнтирам XXI ст.



Демонструючи у своїй творчості основні принципи постмодерної естетики, такі як традиційність мислення, еkleктичність, поєднання «старого» та «нового» у рамках одного твору, митець підпорядковує їх специфіці власного композиторського стилю. Звертаючись до музичних взірців минулих епох, М.-А. Амлен охоплює різні історичні проміжки часу. Композитор не обмежується лише використанням тематизму, а звертається і до старовинних музичних форм. Серед специфічних способів опрацювання тематизму, властивих саме композиторському стилю М.-А. Амлена, варто виокремити прагнення до експонування матеріалу у дещо видозміненому вигляді, при цьому ступінь відходу від оригіналу може бути досить різним: від незначного варіювання мелодії та гармонії до досить суттєвої зміни гармонічно-фактурного оформлення теми. До того ж, композитор уміщує мелодії в новий багатоголосний контекст, який настільки відрізняється від вихідного, що це вже не є лише перегармонізацією. Однак, в обох випадках теми є впізнаваними, а їх форма зберігається. Примітним є й той факт, що обрані автором теми епохи Ренесансу переміщуються у нетиповий для них віртуозний контекст, оскільки на їх основі написані твори на замовлення для музичних конкурсів. Зазначимо, що така інтерпретація дає більшу свободу для розкриття обраних митцем тем у різноманітних сучасних спектрах. Використовуючи старовинні форми, М.-А. Амлен наповнює їх новим змістом та поєднує між собою різні жанрові елементи (комбінуючи риси лендлера та рондо). Через взаємодію форм, жанрів та гармонічних засобів, що належать до різних епох, у творах М.-А. Амлена виникає ефект культурного полілогу, який дозволяє вважати ретроспективність важливою рисою його композиторського мислення.

Перспективи подальшої розробки теми полягають в уточненні специфіки втілення постмодернових естетико-філософських ідей у композиторській творчості М.-А. Амлена.

ЛІТЕРАТУРА

Библер, В. (1991). *От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в 21 век)*. Москва: Политиздат, 413.



- Джеймисон, Ф. (2019). *Постмодернизм или Культурная логика позднего капитализма* [пер. с англ. Д. Кралечкина под науч. ред. А. Олейникова]. Москва: Издательство института Гайдара, 808.
- Протопопова, О. (2011). Музичний постмодернізм: досвід опрацювання проблеми. *Київське музикознавство*, 38, 33–42.
- Ружинская, Д. (2008). Специфика проявления постмодернизма в музыкальном творчестве. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 520–533.
- Самойленко, О. (2003). *Диалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 35.
- Эко, У. (2007). *Заметки на полях «Имени розы»* [пер. с итал. Е. Костюкович]. Санкт-Петербург: Симпозиум, 92.
- Hamelin, M.-A. (2011). *Con intimissimo sentimento. A collection of 7 pieces for solo piano*: sheet music. C. F. Peters corporation, 23.
- Hamelin, M.-A. (2014). *Pavane Variée for piano solo*: sheet music. C. F. Peters corporation, 19.
- Hamelin, M.-A. (2017). *Toccata on «L'homme armé» for piano solo*: sheet music. C. F. Peters corporation, 12.
- Kaptainis, A. *Intuiting the Rational: Marc-André Hamelin's Toccata on "L'homme armé"*. Retrieved December 1, 2019, from <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjg1eyS8vHoAhWO16QKHVmjBbAQFjAAegQIAxAB&url=http%3A%2F%2Fxn--urnalai-cxb.lmta.lt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F06%2FMKP-17-Kaptainis.pdf&usq=AOvVaw3siD2r0WPie4PYToymzyul>

REFERENCES

- Bibler, V. (1991). *Ot naukoucheniya – k logike kultury (Dva filosofskikh vvedeniya v 21 vek)* [From science to the logic of culture (Two philosophical introductions to the 21st century)]. Moscow: Politizdat, 413 [in Russian].
- Эко, У. (2007). *Zametki na polyakh «Imeni rozy»* [Notes in the “Name of the Rose” field]. (Transl. from Italian by Ye. Kostyukovich). Saint Petersburg: Simpozium, 92 [in Russian].



- Hamelin, M.-A. (2011). *Con intimissimo sentimento. A collection of 7 pieces for solo piano*: sheet music. C. F. Peters corporation, 23.
- Hamelin, M.-A. (2014). *Pavane Variée for piano solo*: sheet music. C. F. Peters corporation, 19.
- Hamelin, M.-A. (2017). *Toccata on «L`homme armé» for piano solo*: sheet music. C. F. Peters corporation, 12.
- Jameson, F. (2019). *Postmodernizm ili Kulturnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism]*. (Transl. from English). Moscow: Izdatelstvo Instituta Gaydara, 808 [in Russian].
- Kaptainis, A. *Intuiting the Rational: Marc-André Hamelin's Toccata on "L`homme armé"*. Retrieved December 1, 2019, from <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjg1eyS8vHoAhWO16QKHVmjBbAAQFjAAegQIAxAB&url=http%3A%2F%2Fxn--urnalai-cxb.lmta.lt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F06%2FMKP-17-Kaptainis.pdf&usg=AOvVaw3siD2r0WPie4PYToymzyul>
- Protopopova, O. (2011). Muzychnyi postmodernizm: dosvid opraciuvannia problemy [Musical postmodernism: experience of working on the problem]. *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv Musicology*, 38, 33–42 [in Ukrainian].
- Ruzhinskaya, D. (2008). Spetsifika proyavleniya postmodernizma v muzykalnom tvorchestve [The specificity of the manifestations of postmodernism in music creativity]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 520–533 [in Russian].
- Samoilenko, O. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturologichnyi fenomen: metodologichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 35 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.12.2019 р.



УДК 784.071.2 (092) (450)
DOI 10.34064/khnum1-5616

Кордовська П. А.

ORCID 0000-0002-9955-6804

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Італійська співачка Дейзі Луміні як інтерпретаторка новітньої музики

АНОТАЦІЯ ■ Кордовська П. А. Італійська співачка Дейзі Луміні як інтерпретаторка новітньої музики. Розглянуто специфіку взаємодії композитора та виконавця у поставангардній музиці на прикладі творчої співпраці співачки Д. Луміні та італійських композиторів кінця ХХ ст. Становлення творчої індивідуальності Д. Луміні відбувалося на перетині та за постійної взаємодії різноманітних інтонаційних практик (естрадна пісня, фольклор, кабаре тощо). Вершиною реалізації виконавського потенціалу Д. Луміні стала співпраця з італійськими композиторами кінця ХХ ст. Ф. Манніно, Л. Беріо, С. Шарріно та виконання співачкою опери «Lohengrin» С. Шарріно. Феномен творчості Д. Луміні полягає у здатності виконавиці консолідувати досвід різних інтонаційних практик та використовувати його для вирішення конкретних творчих задач. ■ **Ключові слова:** *Дейзі Луміні, новітня музика, поставангард, творчість Сальваторе Шарріно, «Лоенгрін», італійська музика, музика ХХ століття.*

АННОТАЦИЯ ■ Кордовская П. А. Итальянская певица Дейзи Лумини как интерпретатор новейшей музыки. Рассматривается специфика взаимодействия композитора и исполнителя в поставангардной музыке на примере творческого сотрудничества певицы Д. Лумини и итальянских композиторов конца ХХ века. Становление творческой индивидуальности Д. Лумини происходило на пересечении и при постоянном взаимодействии различных интонационных практик (эстрадная песня, фольклор, кабаре). Вершиной реализации исполнительского потенциала Д. Лумини стало сотрудничество с ита-



льянскими композиторами конца XX в. Ф. Маннино, Л. Беріо, С. Шаррино и исполнение певицей оперы «Lohengrin» С. Шаррино. Феномен творчества Д. Лумини заключается в способности исполнительницы консолидировать опыт различных интонационных практик и использовать его для разрешения конкретных творческих задач. ■ **Ключевые слова:** Дейзи Лумини, новейшая музыка, поставангард, творчество Сальваторе Шаррино, «Лоэнгрин», итальянская музыка, музыка XX века.

ABSTRACT ■ Kordovska P. A. Italian singer Daisy Lumini as an interpreter of the post-avant-garde music.

■ **Introduction.** In the music of the late twentieth century the realization of the creative potential of performers is rarely limited with the framework of direction which was chosen in the beginning of career. The field of the academic music may be too narrow for the artist, but this does not mean a definitive departure from this area. The life and performances of Italian singer, actress and composer Daisy Lumini (1936–1993) could be considered as one of the examples of the twentieth century “variability” of the artist’s way. She developed from a graduate of the Conservatory to a pop star and a cabaret singer, from a medieval folklore performer to an interpreter of contemporary academic music. Daisy Lumini’s unique performing experience led her to collaborate with Italian composers of the late twentieth century.

Theoretical background. The extraordinary personality of Daisy Lumini received a certain resonance in the European press. High historical value is the biographical essay “*Daisy e la musica. Una grande e tragica storia*” (2019) by Chiara Ferrari, based on the memories of Beppe Chierici. Daisy Lumini and her works are mentioned in digest “*The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*” (2016) and in Jacopo Tomatis’s “*Storia culturale della canzone italiana*” (2019).

The purpose of this paper is to reveal the specifics of the interaction of the composer and performer in the post-avant-garde music based on the creative collaboration of Daisy Lumini and Italian composers of the late twentieth century (Franco Mannino, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino). This study requires the use of analytical, style and performing **methods** of scientific research.

Results of the research. Daisy Lumini’s singing style has implicated using a lot of types of intonational practices which is usually associated with the mass



twentieth century culture (including pop songs, folk music, cabaret aesthetic etc.). Nevertheless, she had started her musician career with getting education (as a composer and pianist) in totally academic environment in Luigi Cherubini Conservatory (Florence, Italy).

Being a daughter of the Florentine painter Vasco Lumini, Daisy Lumini had would be able to continue a calm and comfortable existence in Florence. However, after she had been graduated from the Conservatory in late 1950s she decided to change her life vector, moved to Rome, started her activity as a *cantautrice* (female singer-songwriter) and produced her first singles. During this period, Lumini found success in collaboration with lyric writer Aldo Alberini and well-known Italian singers Mina Mazzini and Claudio Villa. Along with traditional vocal techniques, Lumini used the whistling technique, due to which she got the nickname “*l’usignolo di Firenze*” (“the Florentine nightingale”) and was invited by Ennio Morricone to whistle in the soundtrack of Lina Wertmüller’s “*I Basilischi*” (“*The Lizards*”, 1963). In 1960s a work in Gianni Bongiovanni’s Derby Club Cabaret (Milan) and a collaboration with the RCA (Radio Corporation of America) turned into the fields of Lumini’s creative activity.

The acquaintanceship with Beppe Chierici, an actor, who would become her husband, lead to a new “folklore” stage of Lumini’s career. As a result of careful research of Italian folk music founded on the materials of Conservatory Santa Cecilia Library (Rome), the singer together with Beppe Chierici had produced several musical performances in the aesthetics of *poor theater* based on the Tuscan and Piedmontese songs of the XV–XIX centuries, as well as the *Songs of Minstrels* album based on the texts of the XII–XIV centuries.

There was Daisy Lumini’s gradual return to the environment of academic music in 1970s. Singer’s friendly communication with conductor Gianluigi Gelmetti, composers Franco Mannino, Domenico Guaccero and others, who represented Santa Cecilia Conservatory, has resulted in a number of creative collaborations. In 1973, even being immersed in ethnographic research, Daisy Lumini performed as mezzo-soprano in Franco Mannino’s “*Il diavolo in giardino*”.

Another milestone in Daisy Lumini’s work became 1982, when director Roberto Scaparro invited the singer to participate in the Italian premiere of Luciano Berio’s “*La vera storia*”. In the opera, which is a creative reinterpretation of Verdi’s “*Troubadour*”, Daisy Lumini played the role of one of the *cantastorie* – singing storytellers or narrators describing and commenting events of the plot.



Daisy Lumini achieved a real success as a performer of the post-avant-garde music in the 1980s, in collaboration with Salvatore Sciarrino. Daisy Lumini has premiered a great number of his chamber works, such as “*Efebo con Radio*”, “*Canto degli specchi*”, “*Vanitas*”, “*Lohengrin*” and some others.

Conclusions. Although Daisy Lumini is an individual case, the phenomena and strategies discussed here may turn out to be symptomatic for contemporary music practice. Performers may rarely allow themselves to remain within the same intonational practice in the contemporary music art. It is especially important if it comes to the first performing of the post-avant-garde music that requires a certain congeniality of the performer and the author. The interaction of the composer and the performer is often a factor affecting the creation of a musical work at all stages, from the appearance of an idea for a premiere performance. The musician with a rich life experience and wide range of performing techniques may be considered as the co-author of the score. ■ **Key words:** *Daisy Lumini, post-avant-garde music, works by Salvatore Sciarrino, “Lohengrin”, Italian music, late twentieth century music.*

Постановка проблеми. У наш час шлях музиканта до реалізації власного виконавського потенціалу дуже часто не обмежується рамками обраного на початку кар’єри художнього напрямку. Втім, якщо сфера діяльності, передбачена академічною музичною освітою, виявляється для митця завузькою, це зовсім не означає безповоротного відходу від неї. Одним із прикладів характерної для ХХ ст. «несповідимості» творчих шляхів виконавця можна вважати життя італійської співачки, акторки та композиторки Дейзі Луміні (Daisy Lumini, 1936–1993¹). Розпочавши свій творчий шлях з академічної музичної освіти, співачка майже півтора десятиліття свого життя присвятила естрадній музиці, фольклору та виставам у естетиці «бідного театру». Втім, накопичений роками різноплановий виконавський бекграунд дав їй можливість повернутися до виконання академічної пост-

¹ 18 серпня 1993 р., на піку кар’єри, у день свого 57-річчя Дейзі Луміні разом з її другим чоловіком, актором Тіно Скірінці (Tino Schirinzi, 1934–1993), покінчила життя самогубством, зістрибнувши з 30-метрового віадуку поблизу Барберіно ді Муджелло (Barberino di Mugello). Вважають, що причиною самогубства подружжя стала невиліковна хвороба Тіно Скірінці (Matteini, 1993).



авангардної музики з необхідним для цього виконавським «багажем» специфічних прийомів та навичок. Можливо, саме унікальний виконавський досвід Д. Луміні став причиною її плідної співпраці з італійськими композиторами кінця ХХ ст., серед яких особливе місце займає її молодший сучасник С. Шарріно (Salvatore Sciarrino, 1947). Хоча творчість Д. Луміні являє собою індивідуальний випадок, стратегії формування виконавського досвіду, що досліджуються у статті, можуть виявитися симптоматичними для сучасної музичної практики.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження.

Неординарна творча постать Д. Луміні отримала певний, хоч і не дуже потужний, резонанс у європейській пресі, що за майже тотальної відсутності інформації щодо життєвого та творчого шляху співачки українською та російською мовами може вважатися важливим фактологічним джерелом². Значну історичну цінність має біографічний нарис «Daisy e la musica. Una grande e tragica storia» К'яри Феррарі (2019), заснований на спогадах першого чоловіка Д. Луміні, актора Б. К'єрїчі (Berre Chierici). Творчість Дейзі Луміні згадується у статті Якопо Томаріка «Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-Songwriters in Italy» (збірка статей «The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place», 2016) та у його ж монографії «Storia culturale della canzone italiana» (2019). У ракурсі уваги дослідника опиняється творчість Д. Луміні як авторки-виконавиці естрадних пісень, у той час як її потужний внесок до практики інтерпретації італійської музики поставангарду залишається не висвітленим.

Мета даного дослідження – розкрити специфіку взаємодії композитора та виконавця у поставангардній музиці на прикладі творчої співпраці співачки Д. Луміні та італійських композиторів кінця ХХ ст. (Ф. Манніно, Л. Беріо та С. Шарріно).

Викладення основного матеріалу. Італійська співачка, акторка та композиторка Д. Луміні народилася у 1936 р. у Флоренції. Дочка

² Єдиним російськомовним джерелом, у якому вдалося віднайти згадку про Д. Луміні, є мемуари російського філолога та перекладача Ю. Добровольської «Жизнь спустя» («Життя потому»), видані у 2006 р. Авторка згадує свою зустріч з Д. Луміні, що відбулася у 1970 роки в Харкові під час візиту італійської делегації з міста-побратима Болоньї, у рамках якого відбувся концерт співачки (Добровольська, 2006).



обдарованого художника В. Луміні (Vasco Lumini), вона пройшла шлях від випускниці консерваторії до естрадної зірки та співачки кабаре, від виконавиці середньовічного фольклору до інтерпретаторки сучасної академічної музики. Музичну освіту Д. Луміні отримала у Флорентійській консерваторії імені Луїджі Керубіні (Conservatorio Luigi Cherubini) як піаністка та композиторка. Після закінчення навчання батьки пророкували їй розмірене життя заможної флорентійської пані, але майбутня співачка обрала для себе шлях естрадної виконавиці. Наприкінці 1950-х Д. Луміні переїжджає до Риму, де розпочинає кар'єру авторки та виконавиці популярних пісень. Я. Томатіс (2016) згадує її ім'я серед перших італійських *cantautrice* – авторок-виконавиць естрадних пісень, розквіт мистецтва яких припав на 1960 роки. Втім, Д. Луміні пише музику не лише для власного виконання. Її перший сингл «Whisky» (Italdisc MN 351, 1959), створений у співавторстві з А. Альберіні (Aldo Alberini), набув популярності завдяки інтерпретації М. Мадзіні (Mina Mazzini), яка виконала пісню у художньому фільмі «Urlatori alla sbarra» («Крикуни перед судом», режисер Л. Фульчі, 1960).

Саме у цей час починає формуватися індивідуальний виконавський стиль Д. Луміні, для якого характерне максимальне використання тембрових можливостей голосу, тонка градація емоційних відтінків та увага до вербального тексту. Співачка також охоче послуговувалася розширеними виконавськими засобами. Однією з її улюблених технік був свист – поширений кабаретний прийом виконання мелодій, через майстерне володіння яким вона навіть отримала прізвисько «флорентійський соловейко» (*l'usignolo di Firenze*). Не випадково серед її виконавських робіт даного періоду знаходимо партію свисту із саундтреку до дебютного кінофільму Л. Вертмюллер (Lina Wertmüller) «I basilischi» («Ящірки», 1963), яку співачка виконала за запрошенням Е. Морріконе (Ennio Morricone).

У 1960 роках Д. Луміні також набуває музично-театрального досвіду завдяки виконавській діяльності в міланському Derby Club Cabaret, очолюваному Дж. Бонджованні (Gianni Bongiovanni). У той самий час успіхом співачки починають цікавитися італійські партнери американської звукозаписувальної компанії RCA (Radio Corporation of



America), за підтримки якої вона у 1959–1963 рр. випускає декілька успішних синглів та альбомів³, а також гастролює у США та Європі.

Поворотним моментом на творчому шляху Д. Луміні стало знайомство з актором Б. К'єрічі (Верре Chierici, 1937), що згодом став її першим чоловіком. Спілкування Д. Луміні та Б. К'єрічі поклато початок новому, «фольклорному» витку творчості співачки. Співачку захоплює естетика італійських народних пісень, які побутували у родині її чоловіка. Розпочинаються роки польових етномузикологічних досліджень та кропіткої праці у бібліотеці консерваторії Санта-Чечилія (Conservatorio Santa Cecilia), які Б. К'єрічі у своїх спогадах влучно називає «музичною палеонтологією» («la paleontologia musicale»). У цей час Д. Луміні плідно спілкується з професором етномузикології Д. Карпітеллою (Diego Carpitella) та знавцем фольклору, композитором П. Сассу (Pietro Sassu). Сценічним втіленням результатів етномузикознавчих досліджень Д. Луміні стали спільні з Б. К'єрічі музичні вистави у естетиці «бідного театру» на матеріалі тосканських та п'ємонтських пісень XV–XIX ст. Також співачка випустила альбом «Пісні менестрелів» («I canti dei menestrelli», 1973) на тексти XII–XIV ст., що отримав схвальний відгук від італійського медієвіста Дж. Контіні (Gianfranco Contini).

У результаті етномузикознавчої діяльності Д. Луміні коло її спілкування поповнилося рядом музикантів, що так чи інакше були пов'язані із консерваторією Санта-Чечилія. Серед них були диригент Дж. Джелметті (Gianluigi Gelmetti), композитори Ф. Манніно (Franco Mannino) та Д. Гуаччеро (Domenico Guaccero). Можна припустити, що саме їх професійна зацікавленість у співачці з надзви-

³ *Lasciarsi / Whisky*, RCA Camden, CP 21 (1959);
Cu-cu-ru-cu-cu paloma / Le riffi, RCA Camden, CP 39 (1959);
Forte forte / Notte lunga notte, RCA Camden, CP 54 (1959);
Sub-Amore / A. A. A. Attenzione, RCA Camden, CP 62 (1960);
Forte Forte, RCA Camden, CP 54 (1960);
Le Fric / Le Grisbi, RCA Camden, CP 64 (1960);
Glissons, RCA Victor, PM 3093 (1961);
Il Gabbiano, RCA Camden, CP 106 (1961);
Tra Poche Ore / Teneramente T'Amo, RCA, PM 3004, PM 3004 (1961);
Femmine D'state, RCA Italiana, PM 3206 (1963).



чайно широким та різноплановим виконавським досвідом відіграла ключову роль у поступовому поверненні Д. Луміні до академічного музичного середовища. Ще у 1973 р., занурена у власні музично-етнографічні пошуки, співачка виконала партію Мадам Royale (меццо-сопрано) у історично-пасторальній комічній опері Ф. Манніно «Il diavolo in giardino» («Диявол у саду», 1963).

Д. Луміні також довелося вийти на велику сцену театру Alla Scala. У 1982 р. співачку було запрошено взяти участь у міланській прем'єрі опери Л. Беріо (Luciano Berio) «Правдива історія» («La vera storia»)⁴. В опері, що є творчим переосмисленням «Трубадура» Дж. Верді, вона виконала роль другого *cantastorie*, тобто одного з оповідачів, що в окремих баладах описують та коментують події.

В операх Ф. Манніно та Л. Беріо роль, відведена Д. Луміні, була хоч і важливою, проте все ж другорядною. Співачка не стала для Л. Беріо другою Кеті Берберян (Cathy Berberian), його «голосом», інструментом, що був здатним реалізувати будь-які творчі експерименти композитора. Проте від початку 1980-х творча доля Д. Луміні була тісно пов'язаною з іншим представником італійського музичного поставангарду. В першій половині 1980 років прем'єри майже усіх найважливіших вокальних творів С. Шарріно (Salvatore Sciarrino) не обійшлися без участі співачки. Творча співпраця Д. Луміні та С. Шарріно розпочалася 1981 р. та була надзвичайно плідною із самого початку. Протягом семи місяців, з травня по грудень 1981 р., у різних містах Італії відбулися прем'єри п'яти творів композитора, в яких співачка виконала сольну вокальну партію⁵.

⁴ Вистава відбулася 9 березня 1982 р. у театрі Alla Scala.

⁵ 28 травня 1981 р. – «Efebo con radio» для голосу та оркестру (фестиваль «Maggio Musicale Fiorentino», Флоренція);

31 травня 1981 р. – «Canto degli specchi» для голосу та фортепіано («Amici della Musica», Перуджа);

2 вересня 1981 р. – «La voce dell'inferno» для магнітної плівки («RAI Radio 2», Рим);

20 листопада 1981 р. – п'ять сцен з опери «Cailles en sarcophage» для голосу та інструментів («Musica nel nostro tempo», Мілан);

11 грудня 1981 р. – «Vanitas» для голосу, віолончелі та фортепіано («Piccola Scala», Мілан).



Важливим етапом творчої співпраці композитора та співачки стала прем'єра другої редакції⁶ опери «Lohengrin» С. Шарріно, що була виконана на замовлення радіокомпанії RAI (Radiotelevisione Italiana). Прем'єра твору відбулася 15 вересня 1984 р. у Катандзаро⁷. Цього ж року радіоверсія опери⁸ отримала почесну міжнародну нагороду «Prix Italia», запроваджену RAI.

С. Шарріно визначає жанр «Lohengrin» як «невидиме дійство» («*azione invisibile*») для соліста, інструментів та голосів. Твір апелює до сюжету однойменної опери Р. Вагнера, проте не прямо, а опосередковано. С. Шарріно звертається до новели «Lohengrin, fils de Parsifal»⁹ французького поета-символіста Ж. Лафорга (Jules Laforgue, 1860–1887), що, у свою чергу, пародіює сюжет вагнерівського твору. У лафоргівській новелі дія розгортається навколо конфлікту цнотливого Лоенгріна та хтивої Ельзи, що бажає плотського кохання. Використовуючи новелу Ж. Лафорга в якості основи для лібрето, С. Шарріно трансформує її, порушуючи хронологічну послідовність подій, нівелює ефект пародійності та виводить на перший план Ельзу, у просторі свідомості якої і розгортаються події «невидимого дійства». Пародія на легендарний сюжет, запропонована Ж. Лафоргом, перетворюється на своєрідний психоаналітичний етюд. У партитурі твору задекларовано наявність двох персонажів (власне Ельзи та Лоенгріну), проте їх партії має виконувати одна акторка (*unica attrice*). Втім, окремий рядок у партитурі відведено виключно Ельзі, тоді як партія Лоенгріна, що з'являється епізодично як її *alter ego*, нотована на тому ж рядку.

Головним джерелом натхнення композитора стає голос співачки, що постає тут у найрізноманітніших амплуа. Виконавиці, що втілює

⁶ Прем'єра першої редакції твору відбулася 15 січня 1983 р. у Piccola Scala (Мілан). Головну партію виконала Г. Бартоломеї (Gabriella Bartolomei).

⁷ Склад виконавців: акторка – Дейзі Луміні (Daisy Lumini), тенор – Бруно Лазаретті (Bruno Lazzaretti), баритон – Джанкарло Монтанаро (Giancarlo Montanaro), бас – Франческо Рута (Francesco Ruta), інструментальний ансамбль «Musica d'Oggi», диригент – Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino), режисер – П'єр'Аллі (Pier'Alli).

⁸ Ricordi CD CRMCD 1001.

⁹ «Лоенгрін, син Парсіфаля» (новела зі збірки «Moralités légendaires», 1886).



образ Ельзи-Лоенгріна, доводиться мати справу переважно з недетермінованою нотацією. Нотний рядок, на якому викладено партію Ельзи, попри наявність скрипкового ключа представлений у вигляді двох ліній, що умовно окреслюють нотний стан та позначають приблизну висоту звучання. Ритмічна структура вокальної партії також визначена досить умовно.

Інтонаційний словник твору складається із розмовного речитативу (*parlare*), що передбачає промовляння прозового тексту у різних регістрах від імені Ельзи, Лоенгріну, а також *le voci* – абстрактних голосів, що виголошують ім'я Ельзи, вокального інтонування (*cantare*), що з'являється наприкінці твору, та широкого спектру спеціальних виконавських прийомів, що, за Р. Бартом, повертають вокальному голосу його «зерно», тобто тілесну матеріальність. Перш за все, це різноманітні звуки, пов'язані з диханням, специфіку виконання яких композитор позначає за допомогою розгорнутих ремарок. Серед найчастіше повторюваних прийомів – видих на голосні «U», «O» та «A», вдих (*inspirare*), задихання (*sussulto*), збуджені зітхання (*agitati sospiri*) тощо. Окрему групу складають звукові прояви емоційних станів людини. Їхній діапазон простягається від сміху (*singhiozzi*), через напад дитячого плачу (*scoppio di pianto infantile*), до ридання (*ride*). Серед творчих завдань, що стоять перед виконавицею, є навіть втілення невизначеної емоції – «незрозуміло, плач чи сміх, але схоже на жорстокий гавкіт» (*se pianto o riso è incerto, ma come un latrato violento*). Частиною інтонаційного словника виконавиці складають вербально неоформлені звуки, яких у традиційному вокальному інтонуванні прийнято уникати: кашель (*colpi di tosse*), писк (*pigolio*), позіхання (*sbadiglio*), хрип (*rantolo*) тощо. Більше того, композитор використовує артикуляційний апарат співачки як джерело специфічних звукових ефектів, серед яких – брязкання зубами (*batter di denti*), відкривання губ (*schiudendo le labra*) та пересування слини у роті (*saliva tra denti e labbra*)¹⁰. Інструментами співака стають не лише його голосові зв'язки, а й безпосередньо рот, губи, зуби, слина, гортань. Втім,

¹⁰ У зв'язку зі специфікою інтонаційного словника, партія Ельзи «Лоенгріна» передбачає ампліфікування за допомогою мікрофонів.

подібна «фізіологічність» звукової тканини твору не викликає у слухача почуття відрази. Надзвичайно важливу роль у даному випадку відіграє категорія виконавського смаку, який дозволяє співакці повною мірою виявляти «тілесність» свого голосу, залишаючись у межах естетичного звучання.

У опері «Lohengrin» Д. Луміні використовує голос як інструмент, за допомогою голосу формується просторовий ландшафт твору та його звукове наповнення: імітується «голос горлиці» (*il verso d'una tortora*), кластер приголосних «kr»), «віддалене гавкання» (*come latrati lontani*), «далекий галоп» (*un galoppo lontano*). Показово, що С. Шарріно часто замість позначень динамічних градацій оперує просторовими поняттями (*più lontani* – «далі», *più vicino* – «ближче»).

Вокальне інтонування із фіксованою звуковисотністю (*cantare*) з'являється лише у Епілозі твору («*Campane delle belle domeniche*»). Втім, навіть тут голос Д. Луміні імітує звучання церковних дзвонів; цьому сприяють інтонаційна опора на фрагмент пентатонічного звукоряду (*as-b-c-es*), силабічна структура рядка та фонетичні компоненти тексту (переважання дзвінких приголосних та подвоєння фонем «l»). Алюзія на дзвони як символ катарсичного очищення маркує вихід із замкненої на внутрішньому монолозі свідомості Ельзи до надособистісного простору.

«Ці звуки – вже театр»¹¹, – пише С. Шарріно у передмові до другого видання опери «Lohengrin» (Sciartino, 1984). Дійсно, досвід творчої взаємодії із співачкою, що володіє надзвичайно широким спектром виконавських практик, дозволив композиторові створити експериментальну оперу, яку російські музикознавці К. Окунєва та А. Іванов (2016: 179) вважають «зразком нової музичної драми». Творча зустріч С. Шарріно та Д. Луміні виявилася доленосною та взаємодією: композитор отримав імпульс до подальших творчих експериментів, а співачка – визнання як інтерпретаторка авангардної музики.

Висновки. Феномен творчості Д. Луміні полягає не стільки у широті виконавських інтересів співачки та наявності в її виконавському арсеналі різноманітних технік, скільки в її здатності консолидувати

¹¹ “Questi suoni sono già teatro”.



досвід різних, часто, на перший погляд, несумісних виконавських практик та використовувати його для вирішення конкретних творчих задач, серед яких – першопрочитання творів італійських композиторів кінця ХХ ст. Вершиною реалізації виконавського потенціалу співачки стали інтерпретації експериментальних творів С. Шарріно, що досі залишаються репертуарними багато в чому завдяки вибудованій Д. Луміні виконавській моделі. Інтеграцію численних та різноманітних інтонаційних практик можна вважати симптоматичною рисою виконавського мистецтва ХХ та ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Барт, Р. (2017). Зерно голоса. *Новое литературное обозрение*, 6, 77–84.
- Добровольская, Ю. (2006). *Жизнь спустя*. С.-Петербург: Алетейя, 486.
- Окунева, Е. & Иванов, А. (2016). «Лоэнгрин» С. Шаррино как феномен новой музыкальной драмы. В кн. *Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре*, сс. 176–189. Ростов-на-Дону: изд-во РГК им. С. В. Рахманинова.
- Catalogo. *Salvatore Sciarrino official website*. Retrieved January 5, 2020, from <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/eng/bibliography.html>
- Ferrari, Ch. (2019). Daisy e la musica. Una grande e tragica storia. *Patria Indipendente*, IV, 68.
- Hannoosh, M. (1989). *Parody and decadence: Laforgue's Moralites legendaires*. The Ohio State University Press, 275.
- Marc, I. & Green, S. (Eds.). (2016). *The singer-songwriter in Europe: Paradigms, politics and place*. Routledge. Retrieved from <https://books.google.com.ua/books?id=LqTOCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
- Matteini, F. (1993). Giù dal viadotto mano nella mano. *La Stampa*, 227, 11.
- Sciannameo, F. (2020). *Reflections on the Music of Ennio Morricone: Fame and Legacy*. Lexington Books. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=b2_KDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=Reflections+on+the+Music+of+Ennio+Morricone:+Fame+and+Legacy.+&ots=BfHbLm1fLo&sig=3Q0ofMcr0YxtNqYItel7Et5oObQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Reflections%20on%20the%20Music%20of%20Ennio%20Morricone%3A%20Fame%20and%20Legacy.&f=false



- Sciarrino, S. (1984). *Lohengrin : azione invisibile per solista, strumenti e voci*. Ricordi, 131.
- Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana*. Saggiatore. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=b1CFDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=Storia+culturale+della+canzone+italiana&ots=kNjuhriTic&sig=JxZwnRyElxyqwjrtthxiKnTtdwoQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Storia%20culturale%20della%20canzone%20italiana&f=false

REFERENCES

- Barthes, R. (2017). Zerno golosa [The Grain of the Voice]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Review*, 6, 77–84 [in Russian].
- Catalogo. Salvatore Sciarrino official website. Retrieved January 5, 2020, from <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/eng/bibliography.html> [in English].
- Dobrovolskaya, Yu. (2006). *Zhizn spustya [The life later]*. St. Petersburg: Aleteyya, 486 [in Russian].
- Ferrari, Ch. (2019). Daisy e la musica. Una grande e tragica storia [Daisy and music. A great and tragic story]. *Patria Indipendente*, IV, 68 [in Italian].
- Hannoosh, M. (1989). *Parody and decadence: Laforgue's Moralites legendaires*. The Ohio State University Press, 275 [in English].
- Marc, I. & Green, S. (Eds.). (2016). *The singer-songwriter in Europe: Paradigms, politics and place*. Routledge. Retrieved from <https://books.google.com.ua/books?id=LqTOCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> [in English].
- Matteini, F. (1993). Giù dal viadotto mano nella mano [Down the viaduct hand in hand]. *La Stampa*, 227, 11 [in English].
- Okuneva, Ye. & Ivanov, A. (2016). “Loengrin” S. Sharrino kak fenomen novoy muzykalnoy dramy [S. Sharrino’s “Lohengrin” as a phenomenon of a new musical drama]. In *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoy muzykalnoy kulture – Problems of the synthesis of arts in modern musical culture*, pp. 176–189. Rostov-on-Don: Izd-vo RGK im. S. V. Rakhmaninova [in Russian].
- Sciannameo, F. (2020). *Reflections on the Music of Ennio Morricone: Fame and Legacy*. Lexington Books. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=b2_KDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&



dq=Reflections+on+the+Music+of+Ennio+Morricone:+Fame+and+Legacy.&ots=BfHbLm1fLo&sig=3Q0ofMc0YxtNqYItel7Et5oObQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Reflections%20on%20the%20Music%20of%20Ennio%20Morricone%3A%20Fame%20and%20Legacy.&f=false [in English].

- Sciarrino, S. (1984). *Lohengrin: azione invisibile per solista, strumenti e voci*. Ricordi, 131 [in Italian].
- Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana [Cultural history of Italian song]*. Saggiatore. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=bICFDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=Storia+culturale+della+canzone+italiana&ots=kNjuhriTic&sig=JxZwnRyElxyqwjrtxiKnTtdwoQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Storia%20culturale%20della%20canzone%20italiana&f=false [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 17.01.2020 р.

УДК 78.071.2'06
DOI 10.34064/khnum1-5617

Мельник В. Ю.
ORCID 0000-0001-9730-1149

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 61003, майдан Конституції 11/13, місто Харків, Україна

Практика *aflamencado* у сучасному фортепіанному виконавстві

АНОТАЦІЯ ■ Мельник В. Ю. Практика *aflamencado* у сучасному фортепіанному виконавстві. У полі зору автора статті – фламенко. Ця унікальна культура за довгі роки свого існування сформувала певні художні канони: це і оригінальна лексика, і закони композиції, і жанрова система.



Автор торкається питання впливу фламенко на академічну музику, запозичення композиторами інтонацій, гармонічного, ладового колориту фламенко, виконавських прийомів, які випродукувала ця культура. Обґрунтовується поняття «*aflamencado*» («те, що набуває характерних ознак фламенко»); окреслюється роль цього явища у фортепіанній творчості сучасних композиторів. Виокремлюються два типи втілення принципу *aflamencado*. Як приклад першого типу, розглядаються фортепіанні цикли І. Альбеніса: «Іспанські сюїти» № 1 (1886), № 2 (1889) та «Іберія» (1906–1908) – одні з перших зразків практики *aflamencado*. Його протилежністю виступає другий тип, втілений у творчому експерименті сучасної композиторки, аранжувальниці та піаністки Міріам Мендес. Представлений аналіз її обробки Прелюдії та фуґи до-мінор з I тому ДТК (BWV 847) І. С. Баха з альбому «*Bach por flamenco*» (2005).

■ **Ключові слова:** *aflamencado*, афламенкадо, фламенко, «фламенко-піанізм», І. Альбеніс, Міріам Мендес, «*Bach por flamenco*».

АННОТАЦІЯ ■ **Мельник В. Ю. Практика *aflamencado* в сучасному фортепіанному виконанні.** В поле зору автора статті – фламенко, унікальна культура, за довгі століття свого існування виробила власні художні канони: оригінальну «лексику», закони композиції, жанрову систему. Затрагується питання впливу фламенко на академічну музику, заїмавання композиторами інтонаційно-гармонічної, ладової сторони музики фламенко, виконавських прийомів, прийнятих в цій традиції. Обґрунтовується поняття «*aflamencado*» («то, що отримує характерні риси фламенко»); окреслюється роль цього явища в фортепіанному творчості сучасних композиторів. Виділяються два типи втілення принципів *aflamencado*. Як приклад першого типу, розглядаються фортепіанні цикли І. Альбеніса «Іспанські сюїти» № 1 (1886), № 2 (1889), «Іберія» (1906–1908) – одні з перших композиторських зразків практики *aflamencado*. Її протилежністю виступає другий тип, втілений в творчому експерименті сучасної композиторки, аранжувальниці та піаністки Міріам Мендес. Представлений аналіз її обробки Прелюдії та фуґи до-мінор І. С. Баха (I том ХТК / BWV 847) з альбому «*Bach por flamenco*» (2005).

■ **Ключевые слова:** *aflamencado*, афламенкадо, фламенко, «фламенко-пианизм», И. Альбенис, Мириам Мендес, «*Bach por flamenco*».

**ABSTRACT ■ Melnik V. Yu. *Aflamencado* practice in the contemporary piano performing.**

■ **Introduction.** Flamenco is a cultural phenomenon that dates back to the 5–6th centuries. This artistic practice organically unites plastic, gesture, singing, word, instrumental play. It is difficult to determine the hierarchical relationships between these components. Each of them has its own “vocabulary”, its own laws of constructing the artistic whole, that is, its canons. In a wide artistic field, canons consider a set of certain rules, based on which creative activity is carried out, and the originality of its result is ensured by the specificity of their improvisational transformation by a particular performer. Any phenomenon that is subject to the action of a set of these specific canons acquires formal, stylistic, genre qualities that indicate the cultural and artistic environment from which they originate. Flamenco is developing dynamically and actively absorbing the experience of other musical cultures. Any phenomena that fall into the gravitational field of the flamenco canons acquire the specific traits inherent in this culture. This assimilation of alien elements is defined by the concept of *aflamencado* (“one that acquires the characteristic features of flamenco”).

Theoretical background. Contemporary views toward flamenco culture are very different: the discrepancies are noticeable among flamenco fans, performers and scientists. The paper of Marta Wieczorec “Flamenco: Contemporary Research Dilemmas” (2018) considers disputes about the scientific issue of flamenco. She pays attention to the debatable side in science comprehension of this ethnic phenomena and its place in Spanish culture. This article also looks at the antagonism between traditional and contemporary, or, “pure” and commercial branches of flamenco. William Washbaugh in his book “Flamenco music and national identity in Spain” (2012) considers as a ambitious project the tendency to rethink Spanish national identity under the influence of the spread of flamenco music culture, its various forms. Among many contemporary musicians, he also calls Miriam Méndez.

The purpose of this paper is to identify the basic strategies of *aflamencado* in piano art of the XX century (the ways of interaction flamenco and piano performance art of this period). Such study requires the use of musicological and performing analytical **methods of scientific research**, among them the methods of genre and style analysis, historical and comparative approach that are applied on this paper. The genre theory by E. Nazaykinskiy (1982) is used in this study. This



theory defines genres as historically established types and kinds of musical creation, which divides according to number of criteria: by purpose (public, common, artistic function); by conditions and facilities of performing; by content and ways of creation. *Aflamencado* characterization using the theory of T. Cherednichenko (2002) about typologique of musical practices allowed considering different methods of adapting the flamenco ethnic elements to the academic traditions and to determine the degree of transformation of the constituent elements of the synthesis.

Research results. Piano art began to embrace flamenco culture in the late XIX century. The pioneer along this path was maestro F. Pedrell and his students. One of them, I. Albenis, composed the cycles for piano “Spanish Music” No. 1 (1886), No. 2 (1889) and “Iberia” (1906–1908), where the piano pieces are enriched with the characteristic flamenco sound. The piano texture includes some elements of guitar technique: the “*razguiado*”, which involves repeated chords, the “*punteado*” – accenting performance of each sound. Melody line of Albenis’s piano works correlates with flamenco due to its generous embellishments, melismatics and hangs in detentions, which are also a projection of flamenco vocal art. The metro-rhythmic sphere of the Spanish opus by I. Albenis is often based on the typical flamenco-“compass” associated with changeable the dual and triple pulsations. Tonal and harmonic reliance on Lydian and Phrygian modes and the use of the so-called “Andalusian cadence” (t-VII-VI-D) complements the palette of flamenco expressive means of expression.

These *aflamencado* examples have some contradictions. The nature of the pianoforte is extremely elitist and aristocratic. The “wild” and arbitrary art of Spanish Roma from the poorest regions of Andalusia, when it falls into the sound pianistic “wrapper”, is transformed significantly and acquires an academic taste. Authentic art with its oral tradition of imitation is engraved in the musical text, such fixation sends flamenco to “foreign” territory, creating grounds to believe that the cycles “Spanish suite” and “Iberia” are examples of “composer expansion” on the flamenco territory. In this example, the principles of *aflamencado* have a specific vector directed into the sphere of “opus- music”, and a set of tools and techniques that allow to attract the characteristic features of folk practice, with its oral and collective nature (according to T. Cherednichenko’s typology of musical practices), to creation of original, individual, non-canonical composer work. In such interaction the resources of one cultural layer allow to reach of new



artistic content in other. In this sense, *aflamencado* acts as a means of simulating a particular object of reality in the individual perception of the author.

Aflamencado in the works of contemporary composer, arranger and pianist Miriam Méndez is oriented in the opposite direction. She called her first album “Bach por Flamenco” (2005). The intertextuality of this musical experiment provides radically new content to the work that has long been canonized. J. S. Bach’s Fugue is transformed into a target. The rigid, immutable confines of the genre are being tested by the ever-changing, flamenco element. The timbre, the properties of the tools used, the built-in “*cante*” – all serve to update the original. The pianist, who, along with other musicians, created this genre mix, was guided, mainly, by the idea of flamenco.

Conclusions. Thus, in the contemporary piano art, the *aflamencado* phenomenon reveals a dual nature that depends on the basic level of interaction between cultures. In one case, composer creativity engages a flamenco resource to implement authorial creative strategies. Otherwise, the composer’s work is being “prepared” for the purpose of immersing it in the primordial folk element. As a result, two fundamentally different models of pianism are formed – the academic and its flamenco variety adapted to the musical-linguistic canons. This version of piano performance in listening circles was called “flamenco-pianism”. The hybrid nature of this phenomenon now needs in further investigation.

■ **Key words:** *aflamencado*, *flamenco*, “*flamenco-pianism*”, I. Albeniz, Miriam Méndez, «*Bach por flamenco*».

Вступ. Фламенко – культурне явище, в якому відбилося світосприйняття іспанських ромів, почало формуватися у V–VI ст. і пройшло в своєму розвитку довгий та тернистий шлях. Це вільна, імпровізаційна, іноді стихійна автентична творчість, що єднає пластику, жест, спів, слово, інструментальну гру. Важко визначити ієрархічні зв’язки між цими компонентами, кожен з них має свою «лексику», свої закони побудови художнього цілого, тобто свої канони. У широкому мистецькому полі канонами вважають сукупність певних правил, в опорі на котрі здійснюється творча діяльність, а оригінальність її результату забезпечується специфікою їх перетворення конкретним виконавцем. Будь-яке явище, підпорядковуючись дії набору цих конкретних канонів, набуває формальних, стильових, жанрових якостей,

що вказують на культурне та мистецьке середовище, з якого вони походять.

Перебуваючи у процесі динамічного розвитку як незамкнена, відкрита культура, фламенко активно засвоює досвід інших різноманітних музичних практик. Будь-які явища, що потрапляють в гравітаційне поле канонів фламенко, набувають специфічних рис, притаманних цій культурі. Цей процес асиміляції чужорідних елементів визначається поняттям *aflamencado*. У перекладі – «те, що набуває характерних ознак фламенко». У традиційній практиці, згідно зі словником термінів фламенко, термін *aflamencado* означає «пісні й танці андалузського або іншого фольклору, що виконуються з характерними для фламенко ритмом та інтонаціями, а також для описання зон, де музичний фольклор має риси фламенко» (Словарь терминов фламенко, 2020).

Гіпотеза. Варто звернути увагу на суто фольклорне коло побутування вихідного терміну: тобто як *aflamencado* можуть визначатися лише явища, що належать народній культурі, атрибути музикування традиційного ансамблю фламенко (*cante*¹, гітара, *palmas*², *cajon*³ тощо). Натомість, «за кадром» лишаються зразки взаємодії композиторської творчості з автентикою та експерименти академічних виконавців. Отже, як вдається експортувати канони фламенко за кордони його «царства»?

Мета статті полягає у визначенні основних стратегій *aflamencado* у сучасному фортепіанному мистецтві.

Аналіз публікацій за темою дослідження. У сучасній науці існує велика кількість точок зору відносно культури фламенко. Одні й ті самі поняття по-різному тлумачаться шанувальниками, виконавцями фламенко та науковцями. Аналіз академічних поглядів на фламенко міститься у статті Марти Вечорек (*Wieczorek*, 2018). Авторка

¹ *Cante* (ісп. «спів») – особливий тип вокального звуковидобування, що характерний для музики фламенко.

² *Palmas* (ісп. «долоні») – ритмічний супровід, що реалізується за допомогою плескання в долоні. Існує два основні типи звуків: дзвінкі та глухі.

³ *Cajon* (ісп. «ящик») – ударний інструмент, що належить до групи етно-перкусії, має зовнішній вигляд, схожий на коробку.



приділяє увагу суперечкам, дискусійним аспектам, пов'язаним з науковим осмисленням фламенко, етнічним дебатам та їх місцю в іспанській культурі. У цій статті також розглядається антагонізм між традиційним та сучасним, або «чистим» та «комерційним» напрямками фламенко. Втім, явище *aflamencado*, яке залишилось поза увагою польської дослідниці, слугує своєрідною ланкою, що об'єднує різні прояви фламенко-культури. Вільям Вашебоу (*Willam Washabaugh*, 2012: 30) вважає амбітним проектом тенденцію до переосмислення іспанської національної ідентичності під впливом поширення музичної культури фламенко, її різних форм. Американський дослідник, узагальнюючи стильові ознаки музичного стилю фламенко, в розділі «*Flamenco hybridity*», серед багатьох сучасних музикантів побіжно згадує і Міріам Мендес.

Викладення основного матеріалу. Академічні композитори звернули увагу на культуру фламенко наприкінці XIX ст. Першими на цьому шляху були маестро Ф. Педрель та його учні. Одними з найяскравіших зразків *aflamencado* у композиторській творчості можна вважати фортепіанні цикли І. Альбеніса – «Іспанські сюїти» № 1 (1886), № 2 (1889) та «Іберія» (1906–1908). Як правило, дослідники звертають увагу на ці знакові твори, що віддзеркалюють процеси формування у XIX ст. національних композиторських шкіл. Музичне мистецтво загалом і, зокрема, фортепіанне виконавство були вдало урізноманітнені та збагачені запозиченими з народної творчості художніми засобами. Не стало виключенням і фламенко. На хвилі пильної уваги до автентики композитори вплітали у канву свого творчого задуму особливі, характерні, добре впізнавані звуконаслідувальні звороти, гармонічні послідовності, метроритмічні конструкції, притаманні тим чи іншим видам традиційного музикування. Так, фортепіанна музика І. Альбеніса рясно збагачена запозиченими з гітарного фламенко характерними прийомами (Yoon Soo Cho, 2006). У фортепіанній партії добре упізнається, наприклад, *razguizado* / *раззіадо* – гітарний прийом фактурного викладу, що передбачає багаторазове повторення акорду, який у фортепіанній музиці постає як фактура токатного типу. Крім того, зустрічається *punteado* / *пунтеадо* – прийом звукоутворення, що вирізняється ви-

разним акцентним виконанням кожного звуку, який на фортепіано втілюється за допомогою більш акцентованого туше. Ці прийоми дослідники зазвичай атрибутують як знак іспанської культури в цілому, втім насправді вони запозичені саме з виконавського арсеналу фламенко. Так само, й щедро прикрашена мелізматикою мелодійна лінія фортепіанних творів І. Альбеніса явно апелює до фламенко, а крізь нього – глибше – до мавританської культури. Навіть сама побудова мелосу, який часто проростає з тону-джерела та зависає на затриманнях, є проєкцією в сфері фортепіанної музики вокального мистецтва фламенко. Метроритмічні структури іспанських опусів І. Альбеніса доволі часто спираються на типовий фламенко-*compas*⁴, пов'язаний зі змінами дуольної та тріольної пульсації. Ладогармонічна опора на лідійський та фрігійський звукоряди та використання так званого «андалузького кадансу» (t-VII-VI-D) доповнює палітру задіяних засобів виразності фламенко.

Ці приклади *aflamencado* пов'язані з певним протиріччям. Природа фортепіано виключно елітарна та аристократична. «Дике» та свавільне мистецтво іспанських ромів з бідних районів Андалусії, потрапляючи у звукову піаністичну «обгортку», відчутно трансформується та набуває академічного присмаку. Аутентичне мистецтво з його усною традицією наслідування карбується у нотному тексті, така фіксація відправляє фламенко на «чужу» територію, створює підстави вважати, що цикли «Іспанська сюїта» та «Іберія» є зразками «композиторської експансії» на територію фламенко. У цьому прикладі принципи *aflamencado* мають певний вектор, спрямований у сферу «опус-музики», а комплекс засобів та прийомів, які дозволяють відтворити характерні ознаки фольклорної практики⁵, сприяє створенню оригінального, індивідуального, позаканонічного композиторського тексту. Така взаємодія дозволяє залучити ресурси одного культурного прошарку в смислове поле іншого задля створення засобами першо-

⁴ «*Compas* – удар, ритм, розмір та міра ... основний елемент ритму фламенко. Ритмічний цикл та основа для всіх танців фламенко» (Словарь терминів фламенко, 2020).

⁵ В основу термінологічного розмежування покладено теорію музичних практик Т. Чередніченко (2002: 405–406).



го нового художнього змісту. У такому сенсі *aflamencado* виступає як засіб, що дозволяє певним чином імітувати конкретний об'єкт реальності в індивідуальному сприйнятті автора.

У протилежному напрямі зорієнтований процес *aflamencado* у творчості сучасної композиторки, аранжувальниці та піаністки Міріам Мендес (*Miriam Méndez*). Вона здобула фундаментальну фахову фортепіанну освіту. Завдяки своїй матері (піаністці), виконавиця почала грати доволі рано, у три роки; далі навчалась у Королівській Академії в Севільї (клас Хосе Антоніо Косо); у Консерваторії в Барселоні та Ліцею; в Італії брала майстер-класи у Лазаря Бермана, Рікардо Кайлі, Володимира Ашкеназі.

Як талановитий музикант, М. Мендес здобула популярність завдяки участі у таких престижних світових музичних фестивалях, як Міжнародний фестиваль «*Piano*» (Анталія), де виступала поряд із Володимиром Співаковим; фестивалі «Весна Баден» (Барселона, Баден) поряд з Андрієм Гавриловим. У 2006 р. М. Мендес підготувала власну програму «*Mozart sueno flamenco*» / «Моцарт-мрія-фламенко», яку присвятила 250-річному ювілею композитора. У 2010-му концертувала у Нью-Йорку поряд з Чиком Коріа. Їй аплодували у Театрі Шатле (Париж), а 2013 р. під час гастрольного туру шанхайські журналісти охрестили її «Принцесою фламенко» (*Miriam Méndez. Biografía. Carrera profesional*, 2020).

Своєю першому альбому, який було записано у 2005 р., вона дала назву «*Bach por Flamenco*» (*Méndez*, 2010). Дослівний переклад назви дещо ускладнений через відсутність аналогів займенника «*por*» в українській мові. Словосполучення з ним широко застосовують у фламенковому лексиконі, де «*por*» використовують поряд із позначенням жанру. Наприклад, *por tangos* – за тангосом (мається на увазі у жанрі тангосу). За аналогією, назву можна перекласти як «Бах у стилі фламенко».

Варто мати на увазі, що Міріам вдосконалювала свою майстерність інтерпретатора музики Й. С. Баха у 1992 р. в Бельгії під керівництвом Фредеріка Жевера / *Frederic Gevers* (1923–1997). Його виконання «Гольдберг-варіацій» та власних аранжувань «Хоральних прелюдій» Й. С. Баха, що увійшли до альбому «*L'Esprit de Bach*»,

поглибили уявлення іспанської піаністки про сучасне сприйняття музики Бароко. Можливо, саме це професійне спілкування надихнуло виконавицю на створення власного дебютного альбому. До списку треків увійшли переважно композиції з ДТК Й. С. Баха. Музика Баха, яку адаптовано та вражаюче перетворено на фламенко (кожна композиція втілена у певному традиційному для цієї культури жанрі), відкривається в новій перспективі. Захопливе фортепіанне виконання та аранжування фламенко супроводжуються гітарою – Євгеніо Іглесіас (*Eugenio Iglesias*), перкусією – Маріано Візарага (*Mariano Vizarraga*), скрипкою – Таня Вінокур (*Tania Vinokur*), віолончеллю – Анхель Морілья (*Angel Morilla*), хором «*Las Yerbabuena*». На своїх офіційних сторінках у соціальних мережах піаністка зазначає: «*Estudiado clasico pero ya flamenca... Para mi ser flamenca es una forma de sentir de vivir*» («Я вивчала класику, але я – фламенка... Для мене бути фламенкою – це форма світосприйняття») (Miriam Méndez. Biografía. Carrera profesional, 2020).

Дещо детальніше зупинимось на Прелюдії та фузі до мінор з I тому ДТК (BWV 847), які відкривають альбом. У інтерпретації М. Мендес хрестоматійно відома музика втрачає звичний глянець. Цілісність барокового афекту руйнується під стихійним натиском фламенко. У загальних формах руху Прелюдії виконавиця відчула ритм *bulerias* – дванадцятидольний компас. У традиції фламенко *bulerias* має побутову, іноді іронічну, семантику. У фламенко-версії бахівської Прелюдії ця ритмічна пульсація викликає відчуття втечі: несамовитої, невпинної, з тваринним острахом. Шалений рух інколи переривають передбачені оригіналом речитативи, репліки, окремі звуки, уламки інтонацій гітари, *cante*, рояля, скрипки. Відчуття хаосу наростає. Ауфтакт. Речитатив рояля соло зі специфічним фригійським колоритом. Коли сили начебто вичерпано, нарешті, звучить добре знана музика оригіналу, що сприймається слухачем як спасіння. Ці три формотворчі компоненти зіштовхуються та знов повторюються у вигляді імпровізації, керованої залізною пульсацією *por bulerias*. Наприкінці залишається лише ритмічний скелет.

Наступний трек – Фуга – відразу створює ефект впорядкованості: нарешті нестримний потік приборкано. Виконавиця дає тему



фуги в оригінальному вигляді, для неї має ключове значення те, що початкове ядро теми виникає у сприйнятті слухачів у вигляді готової добре знаної інтонації, а тема – у вигляді завершеної структури. Але далі жорсткі канони Фуги у руках М. Мендес трансформуються, набуваючи нового змісту в умовах нового жанрового середовища. Запозичена у фламенко метроритмічна формула *compas* надає нового жанрового забарвлення бахівській музиці: *por tangos* (побутовий, досить веселий, інколи комічний жанр фламенко з розміром $4/4$). Темп обрано згідно з традицією виконання: $\downarrow = 120$. Виконавський склад відображає ідею поєднання академічної музики та традиції фламенко. Це пояснює використання поряд з роялем, партія якого є формотворчим стрижнем усієї композиції, тембрів, що створюють особливий фламенковий колорит: голосу співака (*cantaor*'а), дуету скрипки та віолончелі, жіночого вокального ансамблю, гітари. Кожен з них має свою особливу функцію у драматургії фуги. Так, на початку твору слухача зустрічає тема у виконанні роялю та *palmeros* (людина-метроном). В інтермедії між другим та третім проведенням теми з'являється ансамбль струнних. Замість третього проведення теми фуги на арену виходить *cantaor*. Особливим, характерним для культури ромів, є тембр його голосу, що проспівує вокальну імпровізацію на текст «*Te vendi mi alma*». Слова, імовірно, були написані безпосередньо для цього проекту, оскільки у фламенко задіяні два типи текстів: перші – авторські (молодші за часом створення); другі – аутентичні, народні (старші). В перекладі текст звучить так: «Я продав тобі душу, я продав тобі тіло за три монети...». Можливо, це є натяком на щире зізнання у відданості класичній музиці, зокрема, І. С. Бахові. Мелодію вокальної партії *cantaor*'а, яка заміщає оригінальну тему Фуги, побудовано на секвентному повторі: *G-c, F-B, Es-As, D-G* (звучить двічі). Повторність як прийом розвитку є властивою *coletilla por tangos* / приспівам, характерним для цього жанру. Примітивність звучання компенсується легкістю впізнавання: тема фуги має ясно привертати увагу поміж інших голосів, а секвентна структура завжди чудово запам'ятовується.

Після виходу у первинний світ фольклору М. Мендес знов повертається до оригінальної структури розвиваючого розділу Фуги: ін-



термедії, проведення тем у Мі-бемоль-мажорі та соль-мінорі звучать лише з доповненням тембром струнних, які вступають на синкопах та чвертях. У заключній частині зберігається така ж сама послідовність вступу учасників композиції, як і в експозиції, формотворчі функції голосів не змінюються. Оновлення пов'язане, по-перше, з доповненням сольної партії *cantaor*'а жіночим вокальним ансамблем; по-друге, з появою фламенко-гітари.

Повернення матеріалу експозиції дещо «заспокоює» слухача: перші два проведення теми звучать без суттєвих змін, а інтермедійні два такти перед третім проведенням теми приємно доповнені тембром струнних. Але Міріам Мендес знову вводить контрастний фламенковий матеріал, не даючи слухачам «розслабитися». Як і в експозиції, з'являється епізод «*Te vendi mi alma*» у виконанні *cantaor*'а. Несподівано вже звичне звучання ансамблю переривається вступом фламенко-гітари. Вона виконує традиційний для жанру *tangos rematas* (каденцію). Після невеликої паузи піаністка повертає тему, виконуючи її у основній тональності та розбиваючи цілісну мотивну структуру оригіналу за допомогою подовження опорних тонів. Цей прийом сприймається наче епілог до усього раніше сказаного.

Інтертекстуальність музичного експерименту М. Мендес надає радикально нового змісту звичному, вже давно канонізованому творові. Жорсткі незмінні рамки жанру малого циклу піддаються «випробуванню на міцність» стихійним, мінливим духом фламенко. Тембри, властивості використаних інструментів, вбудоване в структуру суто інструментального оригіналу *cante* – все слугує актуалізації оригіналу для сучасного слухача і носіїв культури фламенко. Піаністка, яка, разом з іншими музикантами, створила цей жанровий мікст, керувалася головною ідеєю фламенко: «*Hay artistas que no venimos al mundo a dar “Ocio agradable” con nuestro arte. Vinimos a gritar lo que otros callan, a reir lo que esta prohibido, a llorar lagrimas qu otras tragan, a mover y remover almas que decidieron morir en plena vida. Soy lo que soy. A'm sorry. Miriam*» («Є митці, що не приходять у світ, щоб дарувати “приємне дозвілля” своїм мистецтвом. Ми прийшли кричати те, про що хтось мовчить; сміятися з того, що заборонено; плакати сльозами від того, що інші стримують; рухати душі, котрі вирішили помер-



ти, до повного життя. Я є та, хто є. Вибачте. Міріам») (Miriam Méndez. Biografía. Carrera profesional, 2020).

Висновки. Отже, у фортепіанному мистецтві явище *aflamencado* виявляє подвійну природу, яка залежить від того, на базі якої музичної практики відбувається взаємодія культур. У першому випадку, композиторська творчість залучає ресурс фламенко, щоб реалізувати авторські творчі стратегії; у другому – композиторський твір сміливо «препарується» з метою занурення його у первісну фольклорну стихію. Внаслідок цього формуються дві принципово відмінні моделі піанізму – академічна та її адаптований до музично-мовних канонів фламенко різновид. Ця версія фортепіанного виконання отримала у слухачьких колах назву «фламенко-піанізм». Стосовно самої гібридної природи цього феномену нині розгортаються дискусії, проте залишається слушною думка сучасного американського дослідника (Washabaugh, 2012: 146): «Фламенко завжди з'являється у гущі подій, як м'яч у бейсбольному матчі, котрий сприймається як дар лише тоді, коли суддя називає його таким. Фламенко стає фламенко лише тоді, коли його називають фламенко ті, хто його бачить. У зв'язку з чим немає сенсу заздалегідь виголошувати “*Bach por Flamenco*” (Міріам Мендес) і “*Granada Poaba*” (Canyon Cody, 2008) не є фламенко, або що “*Pablo de Malaga*” (Е. Моренте, 2009) – справжнє фламенко. Доцільно дочекатися колективних дебатів і оцінки перше, ніж номінувати створену артистами музику».

ЛІТЕРАТУРА

- Назайкинский, Е. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 319.
- Словарь терминов фламенко. Retrieved January 5, 2020, from <http://teslov-music.ru/flamenco-term-01.htm>
- Чередниченко, Т. (2002). *Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи*. Москва: Новое литературное обозрение, 576.
- Malefyt, T. “*Inside*” and “*Outside*” Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. Retrieved January 5, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/271816624_Inside_and_Outside_



Spanish_Flamenco_Gender_Constructions_in_Andalusian_Concepts_of_Flamenco_Tradition

Méndez, M. “*Bach por flamenco*” CD Label: Factoria Autor. Retrieved January 5, 2020, from <https://www.amazon.com/Bach-por-Flamenco-Miriam-Mendez/dp/B004B7RU3S>

Méndez, Miriam. *Biografía. Carrera profesional*. Retrieved January 4, 2020, from <http://www.miriammendez.com/>

Washabaugh, W. Flamenco music and national identity in Spain. Retrieved January 4, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/287239935_Flamenco_music_and_national_identity_in_Spain

Wieczorek, M. Flamenco: Contemporary Research Dilemmas. Retrieved January 5, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/330196033_Flamenco_Contemporary_Research_Dilemmas

Yoon Soo Cho (2006). *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2481/chod16975.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

REFERENCES

Cherednichenko, T. (2002). *Muzykalnyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai. [Musical reserve. 70th. Problems. Portraits. Cases]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 576 [in Russian].

Malefyt, T. “*Inside*” and “*Outside*” *Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition*. Retrieved January 5, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/271816624_Inside_and_Outside_Spanish_Flamenco_Gender_Constructions_in_Andalusian_Concepts_of_Flamenco_Tradition

Méndez, M. “*Bach por flamenco*” CD Label: Factoria Autor. Retrieved January 5, 2020, <https://www.amazon.com/Bach-por-Flamenco-Miriam-Mendez/dp/B004B7RU3S>

Méndez, Miriam. *Biografía. Carrera profesional*. Retrieved January 4, 2020, from <http://www.miriammendez.com/> [in Spanish].



- Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [Logic of musical composition]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].
- Slovar terminov flamenko [Dictionary of flamenco's terms]*. Retrieved January 5, 2020, from <http://teslov-music.ru/flamenco-term-01.htm> [in Russian].
- Washabaugh, W. *Flamenco music and national identity in Spain*. Retrieved January 4, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/287239935_Flamenco_music_and_national_identity_in_Spain
- Wieczorek, M. *Flamenco: Contemporary Research Dilemmas*. Retrieved January 5, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/330196033_Flamenco_Contemporary_Research_Dilemmas
- Yoon Soo Cho (2006). *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2481/chod16975.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Стаття надійшла до редакції 19.01.2020 р.



УДК 784.1.071.2'06 : 78.071.1 : 782.08–053.2

DOI 10.34064/khnum1-5618

Кузьміна О. А.

ORCID 0000-0002-0566-8646

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів

АНОТАЦІЯ ■ Кузьміна О. А. Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів. ■ Розглянуто опери для дітей-виконавців «Срібна Дівчинка» Євгена Карпенка та «Три старці» Пола (Павла) Стеценка. Перша опера написана на казковий сюжет (за одноіменною казкою Т. Хвостенко), характерний для більшості подібних творів. Сюжетну основу опери «Три старці» складає однойменне оповідання-притча Л. Толстого, що вирізняє цю оперу серед інших творів для дітей-виконавців. Підкреслено, що практичний досвід авторів та співпраця з реальними дитячими колективами сприяли створенню опер, які відповідають можливостям юних артистів. Це зумовило наявність спільних рис в обох опусах: вокальні партії мають відповідний до можливостей дитячого голосу діапазон; мелодії нескладні і легко запам'ятовуються; дія розвивається динамічно, відсутні розтягнуті розмовні сцени; наявна достатня кількість дійових осіб; тривалість творів складає приблизно 30–35 хвилин. ■ **Ключові слова:** опера для дітей-виконавців, українські композитори, творчість Є. Карпенка, творчість П. Стеценка.

АННОТАЦИЯ ■ Кузьмина А. А. Опера для детей-исполнителей в композиторской практике современных хоровых дирижёров. ■ Рассмотрены оперы для детей-исполнителей «Серебряная Девочка» Евгения Карпенко и «Три старца» Пола (Павла) Стеценка. Первая опера написана на сказочный сюжет (по одноимённой сказке Т. Хвостенко), характерный для большинства подобных произведений. Сюжетную основу



оперы «Три старца» составляет одноимённый рассказ-притча Л. Толстого, что выделяет эту оперу среди других сочинений для детей-исполнителей. Подчёркнуто, что практический опыт авторов и сотрудничество с реальными детскими коллективами способствовали созданию опер, соответствующих возможностям юных артистов. Это обусловило наличие общих черт в обоих опусах: вокальные партии имеют соответствующий возможностям детского голоса диапазон; мелодии несложные и легко запоминаются; действие развивается динамично, отсутствуют растянутые разговорные сцены; представлено достаточное количество действующих лиц; продолжительность произведений составляет примерно 30–35 минут. ■ **Ключевые слова:** опера для детей-исполнителей, современные украинские композиторы, композиторское творчество Е. Карпенко, творчество П. Стеценко.

ABSTRACT ■ **Kuzmina O. A. Opera for children-performers in the work of contemporary choir conductors.**

■ **Background.** Operas for children-performers emerged almost two centuries ago. The first authors who began creative experiments in this field were amateur composers. In the second half of the 19th century opera for children-performers attracted the attention of music teachers who by education were often choir conductors. These authors created their works considering capabilities and needs of their students. The 20th century operas intended for children performance mainly were composed by professional composers, whose works have finally crystallized and sustained characteristic features of this genre. In the 21st century, professional composers are turning to the opera genre for children-performers as actively as their predecessors. At the same time, this area again attracts the attention of authors who are practitioners in choir conducting and are not composers by education but work closely with children groups and write operas based on practical experience with such choirs.

The objective of this study is to introduce little-known operas by Ye. Karpenko and P. Stetsenko (both are choir conductors) for children-performers into the scientific discourse and to define their genre features. **The methodological ground of the article** is a complex approach that involves the following analytical methods: systemic, structural, comparative, historical.

Research results. In 2006, Yevhen Karpenko created the opera “Sribna Divchynka” (“Silver Girl”); the libretto by Serhiy Diachenko after the fairy tale by



Tamara Khvostenko). The work has the author's genre designation "opera-fairy tale for children", which specifies both, the target audience and the team of performers. There are four characters that have solo sayings. The opera features a personalized choir divided into groups, and the mimic character. The composition consists of two acts divided into completed separated numbers (8 in the first act and 7 in the second one). Between them are spoken scenes of varying length, which in this context perform a function similar to recitative in the traditional operatic model. The main form of solo, ensemble and choral expression in "Sribna Divchynka" is a song. The vocal parts do not fall outside of children voices diapason, except for the solo of Zirmytsa (the adult personage, the mother of Silver Girl) and completely correspond to their possibilities. The melody in the solo and in the ensemble-choral numbers is performed in unison allowing to absorb the material of the opera faster even for children without prior musical preparation. The piano part at "Silver Girl" is multi-functional; its level of complexity makes it possible to involve as accompanists even middle and high school students in music schools or studios. Yevhen Karpenko created the opera for children-performers, which organically combines established genre traits with modern genre and style techniques. "Sribna Divchynka" is the work of universal nature, because it can be performed by children without prior musical training, as well as by those who already have some musical and stage experience.

"The Three Hermits" (2016; libretto by Tandy Martin based on the story by L. Tolstoy) by Paul Stetsenko reflects contemporary processes in the field of opera with moral and ethical coloring for children-performers. The author attributes the work to the genre of church opera. That affects both the nature of the drama collisions and the location of the action. The central part of the work retains all the main characters of the story. In Prologue, P. Stetsenko added the new personages: Teacher and the Children. The composer does not prescribe the timbre specialization of the protagonists giving freedom to choose within the available voices. The opera consists of six scenes, framed by Prologue and Finale (Stetsenko chooses a scene as a compositional and dramaturgical unit). The scenes are separated from each other in key and completed musically. Representing the heroes of the opera, the composer gravitates more to the dialogic scenes, where the plot develops, than to the solo statements. In "The Three Hermits", the choir plays an important role. It is personified and participates in the action representing the Children in the Prologue, the Pilgrim in the main part and the Finale, and



also functions as a commentator. The opera contains three leitmotifs: “motive of prayer”, “theme of the Bishop”, “motive of the waters”. The composition of the work has an arched construction that connects two spaces of action – the “real” one and the “parable” one. Stetsenko’s “The Three Hermits” proves that with the simplicity of the typological features of the opera genre for children-performers (relatively small length, piano accompaniment, the range of vocal parts that corresponds to the age of the performers) it is capable of embodying deep ideas, wisdom of a parable, stable characters, to involve children to the spiritual and religious experience of the past and eternal moral truths.

Conclusions. Thanks to the practical experience of Ye. Karpenko and P. Stetsenko, their collaboration with real children’s groups (in particular, the Children Music Theater “Dzvinochok” in Sumy, Ukraine, and the choir of Westminster Presbyterian Church, Alexandria, Virginia, USA) operas created by them meet the capabilities and needs of young performers: parts have the appropriate for children’s voice range; the tunes are simple and easy to remember; the action develops dynamically, there are no stretched conversation scenes; there are a sufficient number of actors; the duration of the works is approximately 30–35 minutes. Thus, these two operas for children-performers are a clear result of the fruitful collaboration between children’s groups and choir conductors who have the composer vocation. ■ **Key words:** *opera for children-performers, contemporary Ukrainian composers, Yevhen Karpenko’s composer creativity, Paul Stetsenko’s oeuvre.*

Вступ. Опера для дітей-виконавців з’явилася майже два століття тому. Першими авторами, які почали творчі експерименти у цій царині, були композитори-аматори. Одним з найбільш ранніх зафіксованих зразків з уточненням «опера для дітей» можна вважати твір «Сажотрус, або Добра справа не залишається без нагороди» (1822) М. Б. Даргомижської (матері О. Даргомижського). Цей твір, що вперше був виконаний за участю дітей авторки 25 вересня 1822 р. (Даргомижська, 1822: 183), імовірно, нагадує п’єсу з п’ятьма музичними номерами, які позначені в тексті ремаркою «співає». До тексту можна було підібрати будь-яку музику або зімпровізувати її, що було під силу навіть наймолодшим учасникам спектаклю. Це полегшувало влаштування спектаклю у власному будинку або навчальному закладі.



У другій половині XIX ст. жанр опери для дітей-виконавців привернув увагу педагогів-музикантів, які за освітою часто були хоровими диригентами (зокрема, В. Беневський, М. Брянський, В. Орлов). Згадані автори писали оперні твори, виходячи з можливостей та потреб своїх вихованців. У XX ст. естафета у створенні опер, призначених для дитячого виконання, майже повністю перейшла до професійних композиторів, у роботах яких остаточно викристалізувалися та закріпилися риси, характерні для даного жанру. Суттєво поповнили скарбничку оперного репертуару для дітей-виконавців М. Красев, М. Раухвергер, М. Завалішина, А. Філіпенко, Ц. Брезген (*Cesar Bresgen*), К. Шваен (*Kurt Schwaen*), У. Хіллер (*Wilfried Hiller*) та багато інших. У XXI ст. професійні композитори звертаються до жанру опери для дітей-виконавців не менш активно, ніж їхні попередники. Але, разом з тим, дана царина знову привертає увагу авторів-практиків хорового диригування, які не є композиторами за освітою, але тісно співпрацюють з дитячими колективами та створюють опери, спираючись на практичний досвід роботи з дитячими хорами.

Дослідження, присвячені творчому доробку подібних авторів, у сучасній **науковій літературі** майже відсутні. Виключенням є монографія Г. Карась (2012). Дослідниця комплексно розглядає музичну культуру української діаспори у контексті XX ст., в одному з підрозділів (631–636) приділяючи увагу і дитячій опері, зокрема, опері для дітей-виконавців. Але музикознавиця не вказує, чи мали зазначені у праці автори практичний досвід роботи з дітьми або постійний зв'язок з керівниками дитячих хорових колективів; її ціллю є виявлення статички та динаміки жанру у творчому доробку композиторів української діаспори. Вищесказане обумовлює **мету** нашого дослідження – ввести до наукового дискурсу маловідомі опери хорових диригентів Є. Карпенка і П. Стеценка для дітей-виконавців та визначити жанрові особливості цих творів. **Методологічну основу** статті складає комплексний підхід, що передбачає залучення таких аналітичних методів, як системний, структурний, компаративний, історичний.

Виклад основного матеріалу. Тенденції, що склалися у жанрі опери для дітей-виконавців, безпосередньо призначеному для виконання у навчальних закладах або музично-освітніх осередках, на-



бувають своєї актуальності у діяльності музикантів-педагогів теперішнього часу. Одним з «активістів» даного процесу в нашій країні є Євген Карпенко¹ (м. Суми). Багато років поспіль він співпрацює з дитячими музичними колективами свого міста, зокрема, Дитячою музичною школою № 4. У 2004 р. на замовлення Олени Маруфенко, завідувачки її вокального відділу, композитор у тандемі з поетом Василем Пузановим написав оперу «Пілігрим» на біблійний сюжет. Щоб зробити твір зрозумілим для різних за конфесійною приналежністю аудиторій, автори не використовували християнську символіку й термінологію, намагаючись створити «моральний твір, що закликає до чистоти, благородства» (Орлова, 2005). Вокальні партії у «Пілігримі» створювалися «за індивідуальною міркою», під конкретних виконавців (О. Маруфенко підготувала для композитора дані про голосові можливості кожної конкретної дитини), як це нерідко відбувалося у часи зародження розгляданого жанру. Схожим способом Є. Карпенко працював і над «Срібною Дівчинкою» (2006; лібрето Сергія Дяченка за казкою Тамари Хвостенко) – оперою на сюжет сучасної казки², створеною для дитячого музичного театру «Дзвіночок» при Сумському палаці дітей та юнацтва (Карпенко, 2007).

¹ Карпенко Євген Віталійович – доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету, член Національної всеукраїнської музичної спілки. Творчий доробок Є. Карпенка складають хорові твори (*a capella* та у супроводі фортепіано), близько 100 пісень (здебільшого для дітей), дитячі опери «Дюймовочка», «Найкрасивіша», «Білосніжка і сім гномів», «Чарівне люстерко», «Бабка і Мураха» («Стрекоза и Муравей»), «Срібна Дівчинка», «Лілея», «Пілігрим» та інші (всього 13 творів). Окрім цього, Євген Віталійович займається аранжуванням фольклору Сумщини для академічних хорів (СДПУ імені А. С. Макаренка, 2020).

² На Землю із зоряної країни прибуває Срібна Дівчинка, учениця космічного ліцею. Вона зустрічає Зайчика, який розповідає про біду, що трапилася в лісі: Вовк загородив річку греблею, і тепер інші звірі не можуть користуватися водою. Дівчинка пропонує свою допомогу і надихає звірят об'єднатися заради перемоги над Сірим. Між тим, мати Срібної Дівчинки, Зірниця, тужить за донею, що зникла з дому, не попередивши батьків. Однак, дізнавшись, що вона відправилася на допомогу мешканцям земного лісу, Зірниця благословляє дочку на добру справу. Закінчується опера наверненням Вовка на бік добра і його примиренням з іншими тваринами.



«Срібна Дівчинка» має авторське жанрове визначення «опера-казка для дітей», яке уточнює як цільову аудиторію, так і склад виконавців. Персонажів, що мають сольні висловлювання, чотири: Дівчинка, її мати Зірниця, Зайчик та Вовк. Окрім цього, у виставі діє персоніфікований хор, поділений на групи – Сороки, Оси, Звірі (мешканці лісу), та мімічний персонаж – Річенька. Композиція твору є чіткою та симетричною: опера складається із двох дій, поділених на окремі завершені номери (вісім у першій дії та сім – у другій). Між ними розташовані різні за обсягом розмовні сцени. Це можуть бути 2–4 рядки у кожного з персонажів, як у сцені прикликання роси. Розмовний епізод може бути і більш розгорнутим, якщо це зумовлено розвитком сюжетної ситуації, як, наприклад, у сцені першої зустрічі Зайчика і Срібної Дівчинки (дія 1, після № 4), її діалозі з мамою-Зірницею (дія 2, після № 10) або сцені перемоги і примирення з Вовком (дія 2, після № 12). У контексті твору розмовні епізоди виконують функцію, подібну до функції речитативу в традиційній оперній моделі. Основною формою сольного, ансамблевого та хорового висловлювання у «Срібній Дівчинці» є пісня. У контексті опери вона виконує різні функції: експонує героїв – «Перша пісня Дівчинки» (дія 1, № 2), «Пісня Вовка» (дія 2, № 9), розкриває їх внутрішні переживання – «Пісня Зірниці» (дія 2, № 10), повідомляє деталі сюжету – «Пісня Сорок» (дія 1, № 7) або просуває події – «Бойова пісня Ос» (дія 2, № 12). З усіх пісень виділяється соло Зірниці, як за обсягом і складністю вокальної партії, так і за формою. Якщо всі інші пісні будуються за принципом куплетної форми і не мають внутрішньої зміни тональностей, то у даному номері можна виокремити три розділи (перший – у тональності *G-dur*, два наступних – у тональності *C-dur*) та розробку декількох мотивів. У цьому соло найширший діапазон вокальної партії – від d^1 до f^2 . Присутність такого високого звуку покликана посилити виразність образу схвильованої матері. Усі інші вокальні партії не підіймаються вище d^2-e^2 та не опускаються за межі c^1 , тобто повністю відповідають можливостям дитячих голосів. Зазначимо також, що і у сольних, і у ансамблево-хорових номерах мелодія виконується в унісон. Це дозволяє швидше засвоювати матеріал опери навіть дітям без попередньої музичної підготовки. У ритмічному малюнку



вокальних партій досить часто зустрічаються синкопи, пов'язані з передчасним розв'язанням нестійких ступенів. Цей прийом демонструє зв'язок із сучасною естрадною музикою.

Фортепіанна партія у «Срібній Дівчинці» є поліфункціональною. Окрім традиційної підтримки вокальної партії, важливої для дітей-виконавців, вона створює відповідну атмосферу у суто інструментальних номерах (шести з п'ятнадцяти)³. Для кожного з них Є. Карпенко знаходить власні засоби виразності. Зайчика змальовує світла мажорна тональність (*C-dur*), стрибки на сексти у партії правої руки та «перестрибування» між терцієвими та квінтовими звуками акордів у партії лівої руки. Чарівну появу роси передано у досить традиційний спосіб – за допомогою висхідного руху великими терціями з першої до другої октави. У сцені «Наступу», навпаки, задіяні гучні октави, які то підіймаються, наче наближаючись, то опускаються, мов відходячи, у нижньому регістрі фортепіано. «Фінальний танець» – дводольний, у темпі *Allegro*, з моторним рухом шістнадцятих у верхньому голосі, – подібний до польки і під силу навіть наймолодшим артистам, задіяним у виставі. У вокальних номерах фортепіанні ефекти спрямовані на розкриття змісту номера. Наприклад, у супроводі до соло Дівчинки та Зірничі – мешканок зоряного неба – використано розсипи сріблястих арпеджіо, ледачий Вовк характеризується через похитування пунктирного ритму, пісня Ос починається із низхідних глісандо, що імітують політ рою. Відчувається протиставлення групи «білих» героїв, змальованих здебільшого із використанням високого регістру, та «сірого» Вовка, мелодії якого звучать нижче. Рівень складності фортепіанної партії дозволяє залучити до постановки навіть учнів середніх та старших класів музичних шкіл або студій. Акомпанемент не потребує гри у надшвидких темпах. Від виконавця вимагається лише добре відчуття ритму, тому що досить часто зустрічаються синкопи та різні комбінації з пунктирними ритмами. Розмовні сцени між музичними номерами дають

³ Це початкова інтродукція (дія 1, № 1), «Вихід Зайчика» (дія 1, № 3), «Роса» (дія 1, № 6 – найкоротший, всього лише тритактний номер), інтерлюдія «Наступ» між №№ 10 і 11 (дія 2), «Музика річечки» (дія 2, № 13) та загальний «Фінальний танець» (дія 2, № 15).



можливість змінити декількох концертмейстерів, що розширює коло причетних до цікавого процесу роботи над виставою. Для об'єднання всіх номерів композитор не використовує лейткомплексів, проте за допомогою лагідної прозорої мелодії у тональності *G-dur*, заснованої на низхідному русі, що поступово заповнює октавний проміжок, декорований арпеджованим акомпанементом, вибудовує між «Інтродукцією» та «Музикою Річеньки» (дія 2, № 13) арку, що наче охоплює всі номери дружніми обіймами перед фінальною піснею. Отже, Є. Карпенко створив оперу для дітей-виконавців, у якій органічно поєднуються усталені жанрові ознаки із сучасними жанрово-стильовими прийомами. «Срібна Дівчинка» є твором універсальним, бо у ньому можуть виступати як діти без попередньої музичної підготовки, так і ті, що вже мають певний музично-сценічний досвід.

Сучасні процеси у царині опери для дітей-виконавців з морально-етичним забарвленням відбиває твір «Три старці» (2016) американського композитора українського походження Пола (Павла) Стеценка⁴ (*Paul Stetsenko*). Даний твір за жанром і сюжетом стоїть окремо серед інших подібних творів. Композитор відносить його до жанру церковної опери, що вплинуло як на характер колізій, так і на вибір місця дії. Оскільки цей жанр до сьогодні не висвітлювався українським музикознавчим дискурсом, зупинімось на деяких його особливостях. Як зазначає С. Хаберфельд (*Susannah Haberfeld*, 2013), «найпростіше визначення зображує церковну оперу як твір, побудований на біблійній темі, і у якому церква вже передбачається композицією як місце проведення вистави» (10–11). Однак дослідниця зазначає, що даний термін відсутній «в авторитетних музикознавчих довідниках» (10),

⁴ Стеценко Павло Григорович (нар. 1962) – органіст, хоровий диригент та композитор. Освіту одержав у Київському державному вищому музичному училищі імені Р. М. Глієра (хорове диригування), а потім у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (фортепіано, 1989). У 1990 р. він переїхав до Нью-Йорку, щоб вивчати церковну музику та гру на органі у Джульєрській школі музики (одержав ступінь магістра, 1994). У 2000 р. захистив дисертацію на тему «Макс Регер: дві хоральні фантазії, *op.* 40» і отримав ступінь доктора мистецтв. Після цього він кілька років поспіль працював музичним керівником Вестмінстерської пресвітеріанської церкви (Александрія, Вірджинія) (*Wikipedia*).



отже, церковна опера, її типологічні риси та сюжетні особливості поки залишаються недослідженими у сучасному музикознавстві та потребують уваги вчених. Жанр з'явився у ХХ ст., й одним із його прототипів С. Хаберфельд вважає «Церковні притчі» Б. Бріттена. На її думку, в них композитор намагався поєднати релігію і музику, «що колись були єдиним цілим» (14) та були роз'єднані в процесі відокремлення церкви від держави. Проте церковна опера не виникла несподівано, підґрунтя для її появи було підготовлено жанром «духовної опери» (англ. *sacred opera*, нім. *geistliche Oper*). У своїй роботі С. Хаберфельд посилається на однойменну статтю Г. Діксона (*Graham Dixon*) і Р. Тарускіна (*Richard Taruskin*) у «Новому оперному словнику Гроува». Дане визначення, як стверджують дослідники, належить А. Рубінштейну. Їм позначаються твори для сцени «з використанням поліфонічних хорів і стриманого повчального стилю, який базується на “піднесеній декламації”» (Діксон, Тарускін, 2002). Однак зараз воно використовується вельми різнобічно, включаючи в себе як «[музично]-драматичні твори, написані для релігійного контексту», так і «опери з духовним чи релігійним підтекстом», і навіть лише з «моральними та духовними твердженнями» (там само)⁵. Власне ж церковну оперу, як пише С. Хаберфельд, «утворює те, що в меншій мірі знаходиться в самій музиці або в композиції, а, навпаки, у сприйнятті такої опери» (15).

Опера «Три старці»⁶ була написана на лібрето Т. Мартін (*Tandy Martin*) за мотивами однойменного оповідання-легенди (1886)

⁵ Зокрема, до першої групи, як зазначає С. Хаберфельд, належать ораторії й мелодрами авторів XVII ст.: Еміліо де Кавальєрі та Джуліо Роспільозі (Папа Римський Климент IX); до другої і третьої відносять як «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні, «Мойсея та Аарона» А. Шенберга, так і «Чарівну флейту» В. А. Моцарта, «Тангейзера», «Лоенґріна», «Парсифаля» та «Нюрнберзьких мейстерзінґерів» Р. Вагнера (останній твір потрапив до цього списку завдяки сцені, яка виконується у церкві), «Зганьблення Лукреції» Б. Бріттена та інші твори (Хаберфельд, 2013: 10).

⁶ Відповідно до сюжету, на кораблі з Архангельська на Соловецькі острови пливе архієрей і богомольці. У дорозі рибалка розповідає історію про трьох старців-самітників, які «спасаються» на віддаленому острові. Архієрей просить відвезти його туди. Старці, які живуть там, не знають церковних молитов і моляться як вміють: «Трое вас, трое нас, помилуй нас». Священик хоче навчити їх загальноприйнятним



Л. Толстого. Твір поєднує в собі духовні та дидактичні риси, оскільки покликаний продемонструвати дітям, що відвідують церкву, значення «молитви від серця, яка вища за слова» (Стеценко, 2016: 2). «Трьом старцям», як й іншим «народним оповіданням» Л. Толстого, притаманний повільний темп розповіді, стилістика мови наближена до усної. П. Стеценко і Т. Мартін обирають свій шлях перетворення оповідання у оперне лібрето. У невеликій преамбулі до твору під назвою «У чому полягає суть оповідання Толстого?» композитор висловлює думку про те, що письменник засуджує «порожню релігійність» і наполягає на важливості щирої молитви. За задумом авторів опери, основній дії передуює невеликий Пролог, події якого провокують початок самої оповіді⁷. Подібна композиція зближує дану церковну оперу з її далекими середньовічними прототипами – літургійною драмою, містерією та мораліте, оскільки наступні сюжетні події є підтвердженням слів Учителя у Пролозі. В основній частині твору збережено всіх головних дійових осіб оповідання: це Архієрей (тут – Єпископ), два моряки, три старці та прочани («богомольці» у Л. Толстого), які утворюють хор. Окрім цього, П. Стеценко додає у Пролозі образи Учителя та Дітей. Композитор не прописує темброві амплуа персонажів, що надає постановникам свободу у межах наявних голосів⁸. Виконавський склад та невелике

формам молитов, однак йому не щастить у цьому, і він залишає острів. Через деякий час відбувається диво: з борту корабля помічають старців, які бігли по морю за кораблем. Вони забули вчення духовного батька і просять нагадати вивчену молитву. Священик вражений справжньою святістю цих людей.

⁷ У літньому саду грають Учитель і діти. Учитель збирає дітей і питає, чи хочуть вони дізнатись про щось сьогодні. Вони відповідають: «Ми хочемо танцювати, грати, читати...». Вони також задають серйозні питання: «Куди ми потрапляємо, коли спимо? Яка довжина часу? Як ми мріємо?». Одна дівчинка каже, що вона хоче дізнатись, як молитися, на що Учитель відповідає: «Ви вже знаєте, як: відкрийте своє серце, і Бог почує». Але дитина хоче зробити це правильно. Тоді Учитель питає, чи є щось, за що вони вдячні. Діти пропонують свою молитву вдячності. Та ж дівчинка знову каже, що не знає ніяких «справжніх» молитов і хоче помолитись так, як це роблять дорослі. І Учитель розповідає історію (Стеценко, 2016: 2).

⁸ Усі партії розташовано у середній теситурі c^1-es^2 , один раз у партії Учителя зустрічається f^2 . Амбітус вокальної партії Старців не перевищує зменшеної квінти (e^1-b^1), що втілює їх скромність та упокорення, в той час як у Єпископа, Моряка й інших дійових осіб він виходить за межі октави.



оповідання як підгрунття лібрето дозволяють віднести «Трьох старців» до зразків камерної опери. Звертає на себе увагу відсутність імен у героїв, узагальнюючий, символічний характер персонажів, притаманний притчам. Інші ознаки, які характеризують цей жанр – «дидактизм, алегоризм, абстрактні поняття, символіка образів, сюжетність, малий обсяг» (Ольховська, 2017: 87), – зберігаються у лібрето відповідно до оповідання Л. Толстого. Група «Учитель – Діти» у зв'язку із релігійним сюжетом мимоволі викликає аналогії із євангельською групою «Ісус – апостоли»⁹, а сюжет – із притчами, наведеними в Євангеліях. Отже, твір П. Стеценка, орієнтований, перш за все, на дитячу аудиторію, не виключає і дорослого глядача, оскільки в опері порушуються питання, що заслуговують на увагу різних поколінь.

Опера має струнку симетричну конструкцію – її шість сцен обрамлені Прологом та Фіналом. У якості композиційно-драматургічної одиниці П. Стеценко обирає сцену, що виокремлюється подібно до «яви» у драматичному спектаклі, тобто за принципом зміни складу дійових осіб. Однак за своєю суттю сцени у «Трьох старцях» є *quasi* номерами, оскільки мають чіткі композиційні межі, тонально відокремлені одна від одної та музично завершені. Дія Прологу, як вже зазначалося, відбувається в умовно реальному «нашому» світі, у якому живуть Учитель і Діти; інші розділи опери, пов'язані з історією про трьох старців-самітників, ілюструють оповідання Учителя, реалізуючи ідею «театру в театрі». Драматизм ситуаційних положень поступово зростає від знайомства із прочанами, які плывуть на кораблі (Сцена 1), через розповідь Моряка про чудесних старців (Сцена 2), знайомство Єпископа з Трьома Старцями (Сцена 3), навчання старців молитві «Отче наш» і прощання з ними (Сцени 4 та 5) до ключової Сцени 6. У ній відкриваються неабиякі здібності самітників – у своїй невинній святості вони біжать за кораблем по воді, щоб Єпископ ще раз нагадав слова «правильної молитви». Напруження колізії розряджається у Фіналі хором, який підкреслює ключову ідею всієї опери¹⁰.

⁹ Хоча кількість дітей не уточнюється лібретистом і композитором.

¹⁰ «Молитва – це не те, чому можна навчитися, не те, що віддаляє людину; молитва – вона як маленька дитина, яка шепоче від серця» (Стеценко, 2016: 32).



Репрезентуючи героїв опери, композитор більшою мірою тяжіє до діалогічних сцен, у яких триває розвиток сюжету, ніж до сольних висловлювань, у яких, за оперною традицією, розкриваються психологічні портрети героїв. Такий підхід виправданий нарративністю твору Л. Толстого. Навіть єдиний завершений сольний номер – пісня-розповідь Першого Моряка (Сцена 2) – присвячений опису старців та їх способу життя¹¹. Крім пісні-оповідання Першого Моряка, асоціації із традиційним номером, цього разу витриманим в ораторіальній традиції, викликає невелика Сцена 5 – соло з хором. Урочистий характер звучання відповідає моменту: Єпископ повертається з острова, де живуть старці, навчивши їх молитві. Мелодична лінія вокальної партії характеризується плавним рухом з незначними підйомами та спусками у межах діапазону g^1-es^2 . Восьмитактове речення без змін двічі проходить у партії Єпископа, а у третій раз проводиться хором. Акомпанемент підтримує спів урочистими акордовими вертикалями. Зазначимо, що хору у «Трьох старцях» належить важлива роль: він персоніфікований та бере участь у дії, уособлюючи Дітей у Пролозі, Прочан в основній частині і Фіналі, а також функціонує у ролі Коментатора (Сцена 6). Це дозволяє говорити про орієнтацію композитора на досвід минулого. Баланс сольних і хорових висловлювань, що укорінився в опері, не здається довільним. Загальні вимоги до дитячої опери, що регулюються межею уваги дітей, унеможливають значне розширення оповідання завдяки введенню додаткових соло, не передбачених розвитком сюжетної канви, – в цьому разі опера стає тривалою та складною для сприйняття юними слухачами. Крім того, хор необхідний і відповідно до церковних традицій, оскільки християнські богослужіння супроводжуються хоровим співом.

Незважаючи на те, що дія Прологу й основної частини опери відбувається у різному часі та різних місцях, вони міцно пов'язані між собою групою лейтмотивів. Ключовим є «мотив молитви», що багато-

¹¹ У рамках сцени він виділений тонально (співставлення *F-dur* з попереднім *Fis-dur*), ритмічно (контраст живого руху восьмих і шістнадцятих у мелодії пісні й розміреного речитативу оточуючих епізодів у супроводі витриманих гармонічних вертикалей в акомпанементі), відрізняється завершеністю форм (три восьмитактових куплети).



разово повторюється протягом усієї опери як в інструментальній, так і у вокальних партіях¹² дітей та Трьох Старців, оминаючи Учителя, Єпископа і Моряків. Отже, композитор об'єднує Дітей та Старців, музично підкреслюючи спільність їх прагнень до щирої віри та душевної чистоти. Другий мотив, що повторюється, умовно позначимо як «тему Єпископа»; це акордова послідовність, що урочисто лунає на початку Сцени 1, супроводжує «переміщення» Єпископа на острів і назад і закінчує розділ перед загальним фінальним хором¹³. Якщо ці два лейтмотиви спрямовані на розкриття образів героїв, то третій – «мотив водної стихії» – відноситься до «декоративних» і зображує водний простір, що оточує корабель. Його введення є закономірним, оскільки вода постійно супроводжує героїв (дія починається на кораблі, триває на острові, а розв'язка пов'язана із дивом ходіння по воді). Образ водної стихії репрезентований появою тональності *H-dur* у партії фортепіано¹⁴. Композиції опери притаманна аркова конструк-

¹² У вокальних партіях він представлений як підйом по гемігрупах: c^2 , cis^2 , d^2 або f^1 , fis^1 , g^1 у Пролозі в питаннях дітей; останній варіант звучить у молитві Старців «Троє вас, троє нас, Господи, помилуй нас!» (Сцена 3). У партії фортепіано цей мотив зустрічається як ланцюжок гармонічних вертикалей у двох варіантах: 1) *Aes-Fis-B*; *F-cis-G*; *C-A-D*; 2) *Des-H-Es*; *B-fis-C*; *F-D-G*.

¹³ Величність звучання гармонічних вертикалей «демонструє» глядачам визначного священика, який не йде, а крокує. Три рази з чотирьох тема розкривається в основній тональності опери – *H-dur*, і лише один раз, у момент подорожі Єпископа на острів Старців, вона звучить у «пасторальному» *F-dur* (тональності, що експонує образ старців) та змінює свій первинний хід: більш піднесений висхідний рух від I ступеня до III замінюється менш «впевненим» ходом III–II–III, що передає смиренний вигляд самітників (на початку Сцени 3 саме ця мелодія в їх вокальній партії супроводжує слова молитви («Господи, помилуй»)).

¹⁴ Розгорнуті арпеджіо на 2,5 октави ($H-G^2$) у висхідних або низхідних рухах тонічного тривуку із включенням зниженого VI ступеня. У цьому П. Стеценко наслідує прийом зображення водної стихії, що склався ще у другій половині XIX ст., зокрема, у творчості М. А. Римського-Корсакова. Нагадаємо про оркестрове інтермецо опери «Садко» між 5 та 6 картинами, у якому, за словами В. Цуккермана (1970), «зосереджена квінтесенція “підводної” музики» (Цукерман, 1970). Для цього російський майстер активізував ладогармонічні (зменшений і збільшений лади, низхідну гаму «півтон – тон»), ритмічні (створення «враження безперервного ритмічного похитування» за допомогою «співвідношення слабкої і сильної долі “один до двох”») і оркестрові засоби (там само).



ція, за допомогою якої об'єднуються два простори дії – «реальний» та «притчевий». Композитор перекидає з Прологу до закінчення опери (Сцена 6 і Фінал) три арки. Перша з них виникає завдяки повторенню фортепіанного вступу до Прологу (з 17 такту) в інструментальному епізоді ходіння по воді¹⁵. Друга арка пов'язує розділ *Andante* у Пролозі і початок Фіналу¹⁶. Нарешті, третьою аркою-зв'язкою виступає молитва вдячності із Прологу, яка у фіналі подається у скороченому варіанті (26 і 21 такти відповідно).

Аналізуючи мотиви-символи, що задіяв у опері П. Стеценко, неможливо не звернути увагу на неодноразове використання символіки троїчності – три звуки у мотиві молитви, три арки, що поєднують просторово-часовий розрив Прологу та Фіналу, використання основної тональності *H-dur* у трьох проведеннях теми Єпископа. Єдиною молитвою, яка була відома трьом старцям, виявляється молитва Трійці, і, підтримуючи цю ідею протягом всього твору, П. Стеценко варіює символіку троїчності різними способами.

При знайомстві з клавиром звертає на себе увагу відсутність композиторських ремарок стосовно місця дії, зовнішнього вигляду персонажів, їх емоційних реакцій. Така позиція автора виділяється на фоні існуючої практики детального опису декорацій, мізансцен, жестикуляції, манери подачі репліки тощо. Умови різних церковних приміщень можуть значно відрізнятись, даючи постановникам свободу режисерського рішення, тому композитор залишає місце для фантазії керівників кожної конкретної вистави. «Три старці» П. Стеценка доводять, що, попри простоту типологічних рис жанру опери для дітей-виконавців (відносно невеликий обсяг, виконання під фортепіано, діапазон вокальних партій, що відповідає віку виконавців), він здат-

¹⁵ Музика в ньому містить чотири структурних елементи: рух тріолями у партіях обох рук у межах двох октав (8 тактів), висхідні й низхідні арпеджіо мотиву водної стихії (6 тактів), низхідні рухи шістнадцятих в правій руці на фоні тріолей у лівій, що нагадує рухливий водний вал (4 такти), і мотив молитви (6 тактів).

¹⁶ Об'єднує їх висловлювання, що звучить у фортепіанній партії, – схвильоване «биття» шістнадцятих у пунктирному ритмі, що перемежовується репліками героїв. У першому випадку співають Діти, у другому – Старці, що підкреслює подібність спонукань героїв.



ний втілити глибокі ідеї, мудрість притчі, стійких символів, долучаючи дітей до духовно-релігійного досвіду минулого та вічних моральних істин.

Висновки. Завдяки практичному досвіду Є. Карпенка та П. Стеценка, співпраці з реальними дитячими колективами (зокрема, дитячим музичним театром «Дзвіночок» та хором Вестмінстерської пресвітеріанської церкви (Александрія, Вірджинія, США) створені ними опери відповідають можливостям і потребам юних виконавців: 1) вокальні партії мають відповідний до можливостей дитячого голосу діапазон; 2) мелодії нескладні і легко запам'ятовуються; 3) дія розвивається динамічно, відсутні розтягнуті розмовні сцени; 4) є достатня кількість дійових осіб; 5) тривалість творів – приблизно 30–35 хвилин. Отже, ці дві опери для дітей-виконавців є наочним результатом плідної співпраці між дитячими колективами та диригентами хору, які мають покликання до складання творів. Сподіваємося, що дана лінія розвитку жанру не припиниться і в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

- Даргомыжская, М. Б. (1822). Трубочист, или доброе дело не остаётся без награды. *Благонамеренный*, ч. 20, № 44–45, 183–192; 215–226.
- Карась, Г. В. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія*. Івано-Франківськ: Типовіт, 1164.
- Карпенко, Є. & Карпенко, Н. (2007). Дитяча опера як засіб естетичного виховання. *Методика викладання мистецтв*, 4, 40–44.
- Карпенко, Є. (2006). *Срібна Дівчинка. Опера-казка для дітей. Лібрето С. Ю. Дяченка за казкою Т. В. Хвостенко: для гол. і фп. в 2 руки. Клавір*. Суми: Обласне відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, 44.
- Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання [СДПУ ім. А. С. Макаренка]. Отримано 4.01.2020 з https://www.sspu.sumy.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=681.
- Ольховская, Ю. (2017). «Притчевость» как качество дневниковой прозы М. М. Пришвина. *Наука вчера, сегодня, завтра: сб. ст. по материалам I междунар. науч.-практ. конф.*, 9 (43), 86–91.



- Орлова, В. Дети в опере. *Данкор онлайн*. Отримано 4.01.2020 з <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/32875>
- Цуккерман, В. (1970). *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Москва: Всесоюзный композитор, 559.
- Dixon, G. & Taruskin, R. (2002). Sacred opera. *Grove Music Online*. Retrieved November 14, 2016, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007307>
- Haberfeld, S. (2013). *Die Kirchenoper: Eine wissenschaftliche und kunstsoziologische Bestandsaufnahme*. (Магістерська робота). Zürich: Universität Zürich, 145.
- Paul Stetsenko. *Wikipedia*. Retrieved January 4, 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Stetsenko
- Stetsenko, P. (2016). The Three Hermits. Retrieved January 4, 2020, from [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_\(children%27s_opera\)_\(Paul_Stetsenko\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_(children%27s_opera)_(Paul_Stetsenko))

REFERENCES

- Dargomyzhskaya, M. B. (1822). Trubochist, ili dobroe delo ne ostaetsya bez nagrody [*The Chimney Sweep, or A Good Deed Does Not Remain Without a Reward*]. *Blagonamerenny – Loyal*, part 20, nos. 44–45, pp. 183–192, 215–226 [in Russian].
- Dixon, G. & Taruskin, R. (2002). Sacred opera. *Grove Music Online*. Retrieved November 14, 2016, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007307>
- Haberfeld, S. (2013). *Die Kirchenoper: Eine wissenschaftliche und kunstsoziologische Bestandsaufnahme* (Master's thesis). Zürich: Universität Zürich, 145.
- Kafedra khorovoho dyryhuvannia, vokalu ta metodyky muzychnoho navchannia (SDPU im. A. S. Makarenka) [Department of choir conducting, singing and music teaching's methodology (Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University)]. Retrieved January 4, 2020, from https://www.sspu.sumy.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=681.



- Karas, H. V. (2012). *Muzychna kultura ukraïnskoi diaspory u svitovomu chasoprostorii XX stolittia: monohrafiia [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time Range of the XX century]*. Ivano-Frankivsk: Typovyt, 1164 [in Ukrainian].
- Karpenko, Ye. & Karpenko, N. (2007). Dytiacha opera yak zasib estetychnoho vykhovannia [Children's Opera as a Tool of Esthetic Education]. *Metodyka vykladannia mystetstv – Methodology of Art Teaching*, 4, 40–44 [in Ukrainian].
- Karpenko, Ye. (2006). *Sribna Divchynka. Opera-kazka dlia ditei. Libreto S. Yu. Diachenka za kazkoïu T. V. Khvostenko: dlia hol. i fp. v 2 ruky. Klavir [Silver Girl. Opera-Fairy tale for children. Libretto by S. Yu. Diachenko after T. V. Khvostenko's fairy tale: for voice and piano with 2 hands. Vocal score]*. Sumy: Oblasne viddilennia Natsionalnoi Vseukraïnskoi muzychnoi spilky, 44 [in Ukrainian].
- Olkhovskaya, Yu. (2017). «Pritchევost» kak kachestvo dnevnikovoy prozy M. M. Prishvina [“Parable Features” as Quality of M. M. Prishvin's Diary Prose]. *Nauka vchera, segodnya, zavtra – Science yesterday, today, tomorrow*, 9 (43), 86–91 [in Russian].
- Orlova, V. Deti v opere [Children in the opera]. *Dankor onlayn*. Retrieved January 4, 2020, from <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/32875>.
- Paul Stetsenko. *Wikipedia*. Retrieved January 4, 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Stetsenko
- Stetsenko, P. (2016). The Three Hermits. Retrieved January 4, 2020, from [http://www1.cpdل.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_\(children%27s_opera\)__\(Paul_Stetsenko\)](http://www1.cpdل.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_(children%27s_opera)__(Paul_Stetsenko)).
- Tsukkerman, V. (1970). *Muzykalno-teoreticheskie ocherki i etyudy [Essays and Sketches on Music Theory]*. Moscow: Vsesoyuznyy kompozitor, 559 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2020 р.



УДК 159.954.2 : 792.028.3
DOI 10.34064/khnum1-5619

Кривошеєва О. В.

ORCID ID 0000-0002-3754-594X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Уява як один із основних елементів у формуванні психотехніки майбутнього актора

АННОТАЦІЯ ■ Кривошеєва О. В. Уява як один з основних елементів у формуванні психотехніки майбутнього актора. ■ У статті здійснено спробу висвітлити низку практичних питань методики формування акторської індивідуальності: яким чином розвивати психофізичний апарат актора, з чого він складається, які вправи можуть сприяти розвитку уяви у професійній підготовці майбутнього актора. Щоби у повній мірі зрозуміти, як впливає уява на стан організму актора, було доцільним звернутися до останніх відкриттів нейробіології. Поняття «уява» розглянуто в комплексі з іншими елементами акторської психотехніки, такими, як видіння (бачення), афективна та емоційна пам'ять, сценічна віра та м'язова свобода. Автором виявлено ланцюжок взаємодій між вищеназваними елементами та обґрунтовано їх взаємозалежність. Представлені результати експерименту Л. Грачової, у якому доведено, яким чином вправи на розвиток уяви впливають на організм студентів двох контрольних груп: акторів та економістів. Проаналізовані теоретичні роботи театральних викладачів сучасності, у яких запропоновані методи використання уяви та розкриті такі поняття, як «заміщення» та «афективна пам'ять». ■ **Ключові слова:** психофізика, тренінг, майстерність актора, студент, уява, бачення, тіло.

АННОТАЦИЯ ■ Кривошеева О. В. Воображение как один из основных элементов в формировании психотехники будущего актера. ■ В статье осуществлена попытка осветить ряд практических вопросов методики формирования актёрской индивидуальности: каким образом разви-



вать психофизический аппарат актёра, из чего он состоит, какие упражнения могут способствовать развитию воображения в профессиональной подготовке будущего актёра. Чтобы в полной мере понять, как влияет воображение на состояние организма актёра, было целесообразным обратиться к последним открытиям нейробиологии. Понятие «воображение» рассмотрено в комплексе с другими элементами актёрской психотехники, такими, как видение, аффективная и эмоциональная память, сценическая вера и мышечная свобода. Автором предложена цепочка взаимодействия между вышеперечисленными элементами и обоснована их взаимозависимость. Представлены результаты эксперимента Л. Грачёвой, в котором доказано, каким образом упражнения на развитие воображения влияют на организм студентов двух контрольных групп: актёров и экономистов. Проанализированы теоретические работы театральные преподавателей современности, в которых предложены методы использования воображения и раскрыты такие понятия, как «замещение» и «аффективная память». ■ **Ключевые слова:** психофизика, тренинг, мастерство актёра, студент, воображение, видение, тело.

ABSTRACT ■ Kryvosheieva O. V. Imagination as one of the key elements in the formation of a future actor psychotechnics.

■ **Background.** One of the most important questions in the acting profession is how to educate the psychophysical apparatus of the actor, what it consists of, what exercises will be useful and will be able to develop the necessary psychophysical qualities. Therefore, the theatrical teachers often turn to the sciences, which study the human, to be able to rely not only on the personal experience and on theoretical works of famous theatrical figures. Therefore, K. Stanislavsky creating theory of art turned to experimental psychology, the theory of conditioned reflexes by I. Pavlov. K. Stanislavsky sought to substantiate scientifically his system, to analyze creativity based on “brain physiology”, to study objectively higher nervous (mental) activity.

One of the basic elements of the actor’s psychophysics is imagination, which remains by far one of the least studied. Moreover, the first studies of the “imagination” in such science as neuroscience began only in the second half of the XX century. Today, it is important to pay attention to the discoveries that take place in the related sciences in order to be able to understand deeper how a particular exercise affects the psychophysics of a future actor.



There is a small amount of contemporary work devoted to the theoretical substantiation of the development of the psychophysical qualities of the actor. Among them the writings by famous theater educators Uta Hagen (“Play as Life”) and Ivana Chubbuk (“Chubbuk’s Actor Technique”) are, which consider the concept “imagination” in relation to other elements of actor psychotechnics, as one of the tools and ways of creating the role. The American actor and a teacher Gavin Levy has created an interesting book “275 Acting Games: Connected” presenting various exercises connected with developing of imagination. Professor of Acting at the University of California Bella Merlin in her work “Acting: Theory and Practice” proposes to develop imagination through a variety of games and improvisation also. Attempts to comprehensive study of actor training, the impact of exercise on the imagination and psychophysics of the actor as a whole are described in the works of M. Alexandrovskaya, S. Gippius, N. Rozhdestvenskaya, V. Petrov, and L. Gracheva, whose experimental results was used in this study,

The objective of this paper is to consider the concept of “imagination” in the complex and interaction with other elements of actor psychophysics, using the latest scientific discoveries about human. **A complex methodology** was used in the work: analysis and synthesis methods that allow to explore a category such as “imagination”, separately and in conjunction with the elements of actor psychophysics; methods of systematization and generalization – to determine the key theoretical provisions of the study in the context of understanding the pedagogical experience of modern domestic and foreign theater schools; method of historical and cultural analysis – in the course of consideration of works on the theory of theater.

Results. The concept of “imagination” in acting training is used quite often, but there is no specific answer to the question – whether imagination trains or not. Professor of Russian State Institute of Performing Arts Larissa Gracheva conducted an experiment to help answer this question. Students were asked to recall and relive in their imagination the acute emotional situation that was in the life of each participant in the experiment. A total of 30 student actors and 20 economics and theater students were involved. This experiment affirms the influence of special acting exercises on developing the imagination, because 95 % of participant-actors demonstrated body physical reactions.

This concept is considered the paper in conjunction with other elements of actor psychotechnics, such as “visions” (after K. Stanislavskiy), affective



and emotional memory, reaching truthful expressiveness on stage and muscular freedom. The chain of interaction between these elements is proposed and their interdependence is justified. The experiment answered the question of how imagination is dependent on “visions” and affective memory, what kind of exercises the future actors can train their imagination. Links has been established between imagination and muscular freedom. Recent discoveries of neuroscience have been used to answer the question of what is going on with the brain, when human being imagines something. Overall, the paper summarizes the current state of knowledge of the selected topic by discussing the findings presented in recent research papers that create an understanding of the theme for the reader.

Conclusions. Training of “awakening the imagination” is a complex psychophysical process that can be developed only in combination with other elements of actor psychotechnics. Such complex approach will allow the actor to shape a completely harmonious personality.

Imagination is based on visions that form and emerge from each person’s long-term memory. For each actor, these internal images will be unique. This proves that the use of imagination (substitution effect and affective memory) is quite personal and unique process. This approach causes an impression of truth of drama action and induces a strong emotional response.

In turn, emotional reaction is first a muscular reaction of the body. Therefore, in acting training it is important to make exercises so as to harmoniously develop the psyche and physics of the actor using in plastic exercises imagination and vice versa, the physics reactions for the developing of imagery thinking. ■ **Key words:** *psychophysics, training, actor skills, student, imagination, vision, body.*

Постановка проблеми. У наш час існує велика кількість наукових дисциплін, які займаються вивченням фізіологічних особливостей людини, зокрема, нейробіологія, біологія, фізіологія, анатомія тощо. Психологія вивчає психічні явища – мислення, волю, свідомість, реакцію та поведінку людини. Втім, складно знайти наукову дисципліну, яка би змогла відповісти на питання, як тіло та душа людини (тобто її психіка та інтелектуальні здібності) пов’язані та взаємодіють між собою. Феномен акторського мистецтва полягає в тому, що і творцем, і інструментом є сам актор, з його душею і тілом. Тому одним з головних завдань акторської педагогіки є точне розуміння того,

як виховувати психофізичний апарат актора, з чого він складається, які вправи будуть корисними та зможуть розвинути необхідні на сцені психічні й фізичні якості. Тому представники акторської професії досить часто звертаються до наук, які вивчають людину, щоб мати змогу спиратися не лише на особистий досвід та теоретичні роботи відомих театральних діячів. Так, К. Станіславський, працюючи над теорією мистецтва, апелював до експериментальної психології та теорії умовних рефлексів І. Павлова. Режисер прагнув до наукового обґрунтування своєї системи, аналізу творчості на основі «фізіології головного мозку» та об'єктивного вивчення вищої нервової (психічної) діяльності (Станіславський, К., 1989).

Один з основних елементів акторської психофізики – уява – залишається на сьогоднішній день найменш вивченим. На думку Л. Грачової (2003: 58), «існує в акторському тренінгу зона, яка залишається найменш дослідженою і майже не розкритою як теоретичними роздумами, так і відкриттями практичної педагогіки. Ця зона називається “пробудженням уяви”». Більше того, перші дослідження уяви у такій науці, як нейробиологія, почалися лише у другій половині ХХ ст. Сьогодні важливо звертати увагу на відкриття, які відбуваються у суміжних науках, щоби мати змогу розуміти, як та чи інша вправа впливає на ще незміцнілу психофізику майбутнього актора. Отже, таке поняття, як уява, необхідно вивчати комплексно, у взаємозв'язку з усіма елементами акторської психофізики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Комплексний підхід до акторського тренінгу у продовження традицій К. Станіславського демонструють твори М. Кнебель (1970), Г. Крісті (1968); проблему впливу вправ на уяву та психофізику актора у цілому описано в роботах М. Александровської, С. Гіппіуса, Н. Рождественської, В. Петрова, Л. Грачової (2003), на спостереження якої посилятиметься дане дослідження.

Сучасні праці, присвячені теоретичному обґрунтуванню та розвитку психофізичних якостей актора, представлені у доробку таких відомих театральних педагогів, як Ута Хаген та Івана Чаббак. У своїх роботах «Игра как жизнь» (Хаген, У., 2019) та «Техника Чаббак. Мастерство актёра» (Чаббак, И., 2013) автори розглядають поняття



«уява» у взаємозв'язку з іншими елементами акторської психотехніки як один з інструментів та способів створення ролі. Серед інших теоретичних робіт зарубіжних авторів, з якими можливо ознайомитися мовою оригіналу або в перекладах, відмітимо книгу театральних ігор для розвитку акторської майстерності «275 Acting Games: Connected» американського актора та викладача Гевіна Леві (Levy, Gavin, 2010), в якій він пропонує цілий комплекс вправ, кожна з яких спрямовано на тренування того чи іншого елемента акторської психотехніки. Професор акторської майстерності Каліфорнійського університету Бела Мерлін у своїй роботі «Акторська майстерність: теорія і практика» (Мерлін, Б., 2017) пропонує розвивати уяву за допомогою різноманітних ігор та імпровізації.

Мета й завдання даної статті – розглянути поняття «уява» в комплексі та взаємодії з іншими елементами акторської психофізики, використовуючи останні наукові відкриття про людину.

В роботі використано **комплексну методологію**: методи аналізу та синтезу, які дозволяють дослідити таку категорію, як «уява», окремо та у взаємозв'язку з елементами акторської психофізики; методи систематизації та узагальнення – для визначення ключових теоретичних положень дослідження в контексті осмислення педагогічного досвіду сучасних вітчизняних та зарубіжних театральних шкіл; метод історико-культурологічного аналізу – у ході розгляду робіт з теорії театру.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з першого курсу, студенти займаються розвитком елементів акторської психотехніки, серед яких – увага, уява, досягнення сценічної правди, взаємодія, емоційна пам'ять, м'язова свобода тощо.

Поняття «уява» у акторському тренінгу використовується досить часто, але досі не існує одностайної думки, чи можливо її тренувати. На це питання намагалася відповісти професор Російського державного інституту сценічних мистецтв Лариса Грачова, використовуючи під час своїх експериментів спеціальний прилад, який дозволяв контролювати діяльність організму за дванадцятьма каналами через біологічно активні точки на кистях рук та стопах ніг. Кожному учаснику експерименту було запропоновано згадати та заново пережити в уяві гостру емоційну ситуацію, яка була у його житті. Усього у досліді було



здіяно тридцять студентів-акторів, а також двадцять студентів інших спеціалізацій – економістів та театрознавців. Експеримент продемонстрував, що у ході виконання завдання у студентів-акторів організм активізувався за всіма каналами. У 95 % задіяних акторів відбулася тілесна, «акторська», реакція. У іншій контрольній групі, навпаки, відбулося зниження активації організму. Даний експеримент дає право стверджувати, що вплив спеціальних акторських вправ у тренінгу розвиває акторську уяву.

Л. Грачова (2003: 62) дає визначення поняттю «уява»: «Це сума мислень і бачень, що заповнюють свідомість в кожен момент часу. Немає уяви без мислення і супутнього йому внутрішнього мовлення, уява не може бути без бачень».

Таке поняття, як «бачення» («видіння»), розглядалося ще К. Станіславським, який зазначав, що уявлення, або «бачення внутрішнього зору» актора «...допомагають викликати найголовніше – внутрішню активність, позови до зовнішньої дії» (1989: 259). Під терміном «бачення» великий майстер мав на увазі не лише зорові, але і слухові, смакові, нюхові, дотикові, м'язові відчуття, що доповнюють і збагачують візуальні образи. Дане твердження говорить про те, що акторською уявою слід вважати в першу чергу таку, що знаходить прояв через тілесність. Цієї думки дотримуються й сучасні театральні педагоги, зокрема, О. Ласкава, яка розглядає «бачення» як комплекс всіх уявлень і відчуттів, відбитих усіма органами почуттів. У зміст бачень вона включає всю суму наших образних і чуттєвих уявлень про предмет (Ласкавая, Е. & Радциг, М., 2009).

Усі типи видінь (бачень) впливають на наші судження та вчинки, у своїй сукупності вони являють собою один потужний засіб впливу на наші почуття. Вправи з розвитку та зміцнення видінь внутрішнього зору спрямовані на виховання образного мислення майбутнього актора, при якому навіть абстрактна думка стає чуттєвою та зримою. За твердженням К. Станіславського (1955: 88), «слухати на нашій мові, – означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить, малювати зорові образи».

У житті ми завжди бачимо те, про що говоримо; почуте слово породжує у нашій свідомості конкретні уявлення. На сцені ж актори



часто зраджують цій найважливішій властивості психіки, намагаючись впливати на глядача «порожнім» словом, за яким не стоїть жива картина з нескінченного потоку буття. К. Станіславський пропонував акторам тренувати бачення окремих моментів ролі, поступово накопичувати ці бачення, логічно та послідовно створюючи «кінострічку ролі», тобто безперервні внутрішні видіння (Станіславський, 1955).

Дослідження, проведені Л. Грачовою, дають змогу припускати, що уява формується та тренується безперервністю образного мислення, яка, у свою чергу, залежить від почуття ритму. Тому важливо включати до акторського тренінгу вправи, спрямовані на вдосконалення ритмічного відчуття. М. Чехов у своїй книзі «Техніка актора» (2018) пропонує вправи «на атмосферу», які, у свою чергу, пов'язані з ритмом. У даному випадку мова йде не лише про ритми кожної з «атмосфер», але і про біологічні ритми учасників, які виконують вправу. Тому запропоновані М. Чеховим вправи на підпорядкування, «посилення» та зміну атмосфери пов'язані із відповідною зміною ритму. Експериментально було встановлено, що при сприйнятті на сцені уявних обставин власні біоколивання актора повинні співпадати з ритмом даних обставин.

Науковий експеримент Л. Грачової дав змогу зрозуміти, яким чином можна розвивати уяву. Важливо зауважити, що уяву неможливо розвивати окремо від інших елементів акторської психотехніки. Тільки комплексний підхід може дати дієвий результат. Ми простежимо залежність «уяви» від розвитку усього психофізичного апарату актора.

Згідно з останніми відкриттями нейробіологів, наш мозок не відрізняє реальних подій від уявлених, у мозку активуються одні й ті самі області, коли ми думаємо про певні дії і коли робимо їх (Pearson, J. 2019). Експеримент Л. Грачової є підтвердженням цього. Під час виконання вправ на уяву у акторів змінювалися не лише частота дихання та сердечні коливання, але і стратегія поведінки, сприйняття та реакції таким чином, ніби дані подразники впливали реально. Це говорить про те, що вправи на «пробудження уяви» впливають на весь організм людини і мають вирішальне значення у формуванні почуття



віри у майбутнього актора (Грачёва, 2003). К. Станіславський у книзі «Робота актора над собою» наголошував, що створення правди і віри вимагає попередньої підготовки. Вона полягає в тому, що спочатку правда і віра зароджуються в площині уявного життя, а потім вони переносяться на підмостки. Режисер вважав, що для того, щоб викликати у собі справжню правду і відтворити її на сцені, треба, перш за все, ніби повернути у собі якийсь важіль і перенестися у площину уявного життя (Станіславський, 1989).

Сучасні викладачі І. Чаббак та У. Хаген використовують у своїх роботах поняття «заміщення». Словник Уебстера online пропонує таку дефініцію даного терміну: «Це заміна людини чи об'єкта іншим, який виконує таку саму функцію» (Substitution, 2020). Техніку «заміщення» використовують для того, щоб актор міг пробудити свої особисті почуття та підштовхнути себе до дії. Для цього майбутньому акторові необхідно навчитися звертатися до своєї афективної пам'яті та використовувати її для того, щоб переконати себе у реальності подій. Афективна пам'ять (або, як зазначає У. Хаген, емоційна пам'ять) – це сховище психологічних реакцій на події, які викликають ридання або сміх, змушують скрикнути тощо (Хаген, 2019).

І. Чаббак у своїх практиках також використовує поняття «заміни» та визначає його як «ототожнення в даній сцені іншого актора з людиною з вашого реального життя, яка краще за все втілює потребу, виражену за допомогою вашої сценічної задачі» (2013: 66). Це дає змогу говорити про тісний взаємозв'язок між пам'яттю та уявою. Всі вправи, запропоновані І. Чаббак, здійснюються для того, щоб викликати у актора відчуття правдивості того, що відбувається.

Уява має тісний взаємозв'язок із пам'яттю. Існує гіпотеза про те, що довільне формування зорових образів засноване на комбінації різної інформації, отриманої із довготривалої пам'яті. Коли ми думаємо про чуттєві характеристики певного явища чи предмета, наприклад, яблука, у більшості з нас одразу ж виникає зоровий образ. Ми буквально уявляємо собі певну версію яблука. Наша пам'ять влаштована таким чином, що у ній на віртуальних «поличках» накопичені всі наші спогади, які зберігаються там до першого запиту (Нуштаев, 21.01.2020).



Щоб накопичити бачення, необхідно проявляти життєву активність, із жадібністю вбирати цікаві події повсякденного життя, культури, науки, політики тощо, а головне – вміти спостерігати за людьми, навчитися бачити і чути їх, помічати все незвичайне. Однак одними накопиченнями не обійдешся, зустрічаються явища, які необхідно домислити, використовуючи свою уяву і фантазію; крім того, слід вміти творчо домалювати конкретними деталями кожне слово, дію, подію, явище, об'єкт або предмет (Беседа, 1991).

Взаємодію уяви з іншими елементами акторської психотехніки можна продемонструвати у вигляді ланцюжка: уява → бачення (видіння) → афективна пам'ять → емоційна реакція → тілесна реакція. Запропонована схема є досить примітивним відображенням складної психофізичної реакції, яка відбувається в організмі студента при виконанні тієї або іншої вправи, але навіть таке спрощене відбиття цієї складної взаємодії дає змогу побачити, що для того, щоб відобразити весь спектр внутрішніх переживань, потрібно володіти своїм тілом та займатися його вихованням.

Висновки. Тренування, «пробудження» уяви – це складний психофізичний процес, який можливо розвивати тільки у комплексі з іншими елементами акторської психотехніки. Такий підхід дозволить актору сформувати власну індивідуальність та цілісну гармонійну особистість. Без виховання тілесності майбутній актор не зможе відобразити почуття, які виникають у нього в процесі втілення сценічного образу. Важливо вміти перекласти «душевні рухи» на мову тих рухів, які можна побачити і почути.

Уява базується на видіннях (баченнях), які формуються і виникають з довготривалої пам'яті кожної людини. Це доводить, що використання уяви (ефект «заміщення») та афективна пам'ять є особистісним та унікальним моментом. У кожного актора внутрішні образи, що виникають в уяві, будуть неповторними. Такий підхід дозволить викликати почуття правди та вірну емоційну реакцію.

У свою чергу, емоційна реакція – це, перш за все, м'язова реакція організму. Тому у акторському тренінгу важливо komponувати вправи таким чином, щоб гармонійно розвивати як психіку, так і фізичні відчуття актора, використовуючи в пластичних вправах уяву, і навпаки.



ЛІТЕРАТУРА

- Беседа, Ю. (1991). *Выразительное чтение*. Москва: Прометей, 123.
- Грачёва, Л. (2003). *Актёрский тренинг: теория и практика*. Санкт-Петербург: Речь, 168.
- Кнебель, М. (1970). *Слово в творчестве актёра*. (3-е изд., исправл.). Москва: ВТО, 160.
- Кристи, Г. (1968). *Воспитание актёра школы Станиславского*. В. Прокофьев (Ред. и послесл.). Москва: Искусство, 189.
- Ласкавая, Е. & Радциг, М. (2009). *Практикум по художественному чтению*. Москва: ВЦХТ, 112. (Сер. «Я вхожу в мир искусств», 10/146).
- Мерлин, Б. (2017). *Актёрское мастерство. Теория и практика*. Харьков: Гуманитарный центр, 256.
- Нуштаев, Д. (Jan. 21, 2020). Нейробиология – опасный миф о мышлении. Почему мышление не сводится к функциям мозга. Retrieved from <https://medium.com/mind-resources/neuro-d45593391d26>
- Станиславский, К. С. (1955). *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 3. Москва: Искусство, 502.
- Станиславский, К. С. (1989). *Собрание сочинений: В 9 т.* Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. А. М. Смелянский (Ред., вступ. ст.). Г. В. Кристи, В. В. Дыбовский (Коммент.). Москва: Искусство, 511.
- Хаген, У. (2019). *Игра как жизнь. Искусство подлинного переживания на сцене*. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 240.
- Чаббак, И. (2013). *Техника Чаббак. Мастерство актёра*. Москва: ЭКСМО, 416.
- Чехов, М. (2018). *О технике актёра*. Москва: АСТ, 288. (Сер. «Русская классика»).
- Levy, G. (2010). *275 Acting Games: Connected. A comprehensive workbook of theatre games for developing acting skills*. Denver, Colorado: A division of Pioneer Drama Service, Inc., 375.
- Pearson, J. (5 August 2019). The human imagination: the cognitive neuroscience of visual mental imagery. *Nature Reviews Neuroscience*, 20(10), 624–634. doi: 10.1038/s41583-019-0202-9. Retrieved from <https://europepmc.org/article/med/31384033>



Substitution (Jan. 5, 2020). In *Merriam-Webster. Since 1828*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/substitution>

REFERENCES

- Beseda, Yu. (1991). *Vyrazitelnoe chtenie [Expressive reading]*. Moscow: Prometej, 123 [in Russian].
- Chubbuk, I. (2013). *Tehnika Chabbak. Masterstvo aktera [Chubbuck's technique. The skill of the actor]*. Moscow: EKSMO, 416 [in Russian].
- Chekhov, M. O tehnike aktera [*On the technique of the actor*]. Moscow: ACT, 288. (Series “Russian Classics”) [in Russian].
- Gracheva, L. (2003). *Akterskiy trening: teoriya i praktika [Acting training: theory and practice]*. Saint Petersburg: Rech, 168 [in Russian].
- Hagen, U. (2019). *Igra kak zhizn. Iskusstvo podlinnogo perezhivaniya na stsene [The game is like life. The art of genuine experience on stage]*. Moscow: Mann, Ivanov i Ferber, 240 [in Russian].
- Knebel, M. *Slovo v tvorchestve aktera [The word in the work of the actor]*. (Third ed., corrected). Moscow: VTO, 160 [in Russian].
- Kristi, G. (1968). *Vospitanie aktera shkoly Stanislavskogo [The education of the actor of the Stanislavsky school]*. V. Prokofiev (Ed., afterword). Moscow: Iskusstvo, 189 [in Russian].
- Laskavaya, E. & Radtsig, M. (2009). *Praktikum po hudozhestvennomu chteniyu [Workshop on artistic reading]*. Moscow: VTsHT, 112 [in Russian].
- Levy, G. (2010). *275 Acting Games: Connected. A comprehensive workbook of theatre games for developing acting skills*. Denver, Colorado: A division of Pioneer Drama Service, Inc., 375.
- Merlin, B. (2017). *Akterskoe masterstvo. Teoriya i praktika [Acting skills. Theory and practice]*. Kharkiv: Gumanitarnyy tsentr, 265 [in Russian].
- Nushtaev, D. (Jan. 21, 2020). *Neyrobiologiya – opasnyy mif o myshlenii. Pochemu myshlenie ne svoditsya k funktsiyam mozga [Neurobiology is a dangerous myth about thinking. Why thinking is not limited to brain functions]*. Retrieved from <https://medium.com/mind-resources/neuro-d45593391d26> [in Russian].
- Pearson, J. (5 August 2019). *The human imagination: the cognitive neuroscience of visual mental imagery. Nature Reviews Neuroscience*, 20(10), 624–634. doi: 10.1038/s41583-019-0202-9. Retrieved from <https://europemc.org/article/med/31384033>



- Stanislavskiy, K. (1955). *Sobranie sochineniy v 8 tomah* [Collected Works, vols. 1–8]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo, 502 [in Russian].
- Stanislavskiy, K. (1989). *Sobranie sochineniy v 9 tomah* [Collected Works, vols. 1–9]. Vol. 2. Rabota aktera nad soboy. Chast 1: Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya: Dnevnik uchenika [The actor's work on himself. Part 1: Work on oneself in the creative process of experiencing: A student's diary]. A. M. Smelyanskiy (Ed., Introductory). G. V. Kristi, V. V. Dybovsky (Commentary). Moscow: Iskusstvo, 511 [in Russian].
- Substitution (Jan. 5, 2020). In *Merriam-Webster. Since 1828*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/substitution>

Стаття надійшла до редакції 26.01.2019 р.



Про авторів

Дяченко Юрій Станіславович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: yuriyd_@ukr.net

Жалейко Дар'я Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: logindarina@gmail.com

Клендій Олег Миколайович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: olehklendiy@gmail.com

Книш Павло Олегович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com

Коденко Ірина Іванівна – концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: i.kodenko@mail.ru

Копеляк Олег Олексійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

Кордовська Поліна Анатоліївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com

Кривошеєва Ольга Володимирівна – старший викладач кафедри майстерності актора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: 1992testola@gmail.com

Кузьміна Олександра Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, e-mail: alexandra_kuzmina@ukr.net

Кутлуєва Дар'я Володимирівна – викладач кафедри камерного ансамблю, здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: daryakutlueva@gmail.com



- Литвищенко Олександр Володимирович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: sasha.litwish128@gmail.com
- Мельник Вікторія Юрївна** – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: viki.melnik333@gmail.com
- Ніколенко Роксана Вікторівна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: nikolenko.roksana@gmail.com
- Седюк Ігор Олегович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: igor_sedyuk@i.ua
- Сердюк Ярослава Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com
- Сліпченко Ксенія Дмитрівна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: ksuslipchenko256@gmail.com
- Старцев Дмитро Андрійович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики, викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com
- Успенська Інна Олегівна** – артистка оркестру Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: inna50595@ukr.net
- Феденко Алевтина Юрївна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: alyafeda@gmail.com



About authors

- Diachenko Yuriy Stanyslavovych** – Ph. D. in Art Studies, Senior Lecturer of the Folk Instruments of Ukraine Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: yuriyd_@ukr.net
- Fedenko Alevtyna Yuriivna** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: alyafeda@gmail.com
- Klendii Oleh Mykolaiovych** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: olehklendiy@gmail.com
- Knysh Pavlo Olehovych** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com
- Kodenko Iryna Ivanivna** – a concertmaster of the Department of Solo Singing and Opera Training at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: i.kodenko@mail.ru
- Kopeliuk Oleh Oleksiiovych** – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor of the Special Piano Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua
- Kordovska Polina Anatoliivna** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com
- Kryvosheieva Olha Volodymyrivna** – Senior Lecturer of the Actor Skills Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: 1992testola@gmail.com
- Kutluieva Dar’ia Volodymyrivna** – a teacher of the Chamber Music Department, a postgraduate student of the Music Theory Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: daryakutlueva@gmail.com
- Kuzmina Aleksandra Anatoliivna** – Ph. D. in Art Studies, Senior Lecturer of the Solo Singing and Opera Training Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: alexandra_kuzmina@ukr.net
- Lytvyshchenko Oleksandr Volodymyrovych** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: sasha.litwish128@gmail.com



- Melnyk Viktoriia Yuriivna** – a postgraduate student of the Music Theory Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: viki.melnik333@gmail.com
- Nikolenko Roxsana Viktorivna** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: nikolenko.roksana@gmail.com
- Sediuk Yhor Olehovych** – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor of the Concertmaster Skills Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: igor_sedyuk@i.ua
- Serdiuk Yaroslava Oleksandrivna** – Ph. D. in Art Studies, Senior Lecturer of the Department of Music Theory at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com
- Slipchenko Kseniia Dmytrivna** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: ksuslipchenko256@gmail.com
- Startsev Dmytro Andriiovych** – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis, a teacher of the Chamber Music Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com
- Uspenska Inna Olehivna** – an artist of the orchestra of the National Academic Opera and Ballet Theater named after M. Lysenko, a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: inna50595@ukr.net
- Zhalieiko Dar'ia Mykolaivna** – Ph. D. in Art Studies, Senior Lecturer of the Interpretation and Music Analysis Department at the ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: lorindarina@gmail.com



Об авторах

Дяченко Юрий Станиславович – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: yuriyd_@ukr.net

Жалейко Дарья Николаевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: lorindarina@gmail.com

Клендий Олег Николаевич – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: olehklendiy@gmail.com

Кныш Павел Олегович – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com

Коденко Ирина Ивановна – концертмейстер кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: i.kodenko@mail.ru

Копелюк Олег Алексеевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

Кордовская Полина Анатольевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com

Кривошеева Ольга Владимировна – старший преподаватель кафедры мастерства актёра Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: 1992testola@gmail.com

Кузьмина Александра Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, e-mail: alexandra_kuzmina@ukr.net

Кутлуева Дарья Владимировна – преподаватель кафедры камерного ансамбля, соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального уни-



верситета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: daryakutlueva@gmail.com

Литвищенко Александр Владимирович – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: sasha.litwish128@gmail.com

Мельник Виктория Юрьевна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: viki.melnik333@gmail.com

Николенко Роксана Викторовна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: nikolenko.roksana@gmail.com

Седюк Игорь Олегович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: igor_sedyuk@i.ua

Сердюк Ярослава Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com

Слипченко Ксения Дмитриевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: ksuslipchenko256@gmail.com

Старцев Дмитрий Андреевич – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки, преподаватель кафедры камерного ансамбля Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com

Успенская Инна Олеговна – артистка оркестра Харьковского национального академического театра оперы и балета имени Н. Лысенко, аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: inna50595@ukr.net

Феденко Алевтина Юрьевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: alyafeda@gmail.com

Для нотаток

Для нотаток

**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. 56

Відповідальний за випуск: канд. мистецтвознавства, професор А. М. Жданько

Упорядник: канд. мистецтвознавства Я. О. Сердюк

Редактори: Я. О. Сердюк, П. А. Кордовська, Л. В. Русакова, С. Г. Анфілова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 10.07.2020. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 18,6. Об. вид арк. 18,2.
Зам. № 35. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Принт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*