

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 57

Харків
2020

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 7 від 27 лютого 2020 року)

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

Редакційна колегія:

Україна – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського:
Веркіна Т. Б. – народна артистка України, канд. мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*); **Гребенюк Н. Є.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Драч І. С.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Очеретовська Н. Л.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Шаповалова Л. В.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ):* **Черкашина М. Р.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка:* **Кияновська Л. О.** – д-р мистецтвознавства, професор.
Польща (Polska) – *Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy:* **Bednarek Wieslaw** – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри, Бидгощ]; *Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu [Музична академія ім. І.-Я. Падеєвського (Познань):* **Jeremus-Lewandowska Anna** – prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski [Йєремус-Лєвандовська Анна – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри]; *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa [Театральна академія ім. А. Зєльєровича (Варшава):* **Waszkiel Marek** – dr. hab., prof. [д-р хабілітований, професор].
Німеччина (Deutschland) – *Institute für Musikwissenschaft, Leipzig [Інститут музикознавства, Лєйпциг]:* **Loos Helmut** – dr., prof. [Лоос Хельмут – д-р, професор];
Сербія (Serbia) – *University of Arts Belgrade [Бєлградський університет мистецтв]:* **Petrovic Milena** – associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music [асоційований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики].

Упорядник: Л. В. Шаповалова

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :**
зб. наук. ст. Вип. 57 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ;
упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ, 2020. 316 с.

Наукові праці, представлені в пропонованому збірнику, об'єднують дві наскрізні теми сучасного мистецтва, відзеркалені як у музикології, так і в науці про театральне мистецтво.

Професійні засади діяльності носіїв традиційної культури та композиторської творчості (Розділ 1) розкриваються як об'єктивний критерій спадкоємності музичного мистецтва, запорука його національної ідентичності в сучасному світі глобалізації. Проблеми жанрово-стильової специфіки виконавської творчості складають зміст більшості наукових розробок представників різних інструментальних та театральних жанрів (Розділ 2), які репрезентують власний досвід культурно-мистецьких проєктів та інтерпретаційного мислення в Найновітній час.

Видання адресоване науковцям і фахівцям у галузі мистецтвознавства (викладачам, аспірантам, студентам музичних і театральних закладів освіти).

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2020.

ЗМІСТ TABLE OF CONTENTS

□ Зміст • Table of contents	3
--	---

Розділ 1. Section 1.

Професійні засади традиційної культури та композиторської творчості

□ Товкайло Я. Атрибутика фіксації і транскрипцій пастівницької сопілкової музики України (кінець XIX – початок XXI століть) • Tovkaylo Y. Attributes of fixation and transcriptions of pastoral pipe music of Ukraine: from the end of the XIX to the beginning of the XXI century	5
□ Белова Є. Д. Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва • Belova Ye. D. The image of Ukraine in the symphonic frescoes «Taras Bulba» by Sergey Turneev	27
□ Геді А. І. Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока • Gedi A. I. The evolution of B. Bartok's piano style	45
□ Белова Н. В., Якимчук О. М. Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми • Belova N. V., Yakymchuk O. M. Three piano pieces of Liudmila Shukailo in the context of genre paradigm	61
□ Данилець В. Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму • Danylets V. The hutsul music features in the structural and stylistic context of the performing folklorizm	77
□ Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису • Stetsiuk R. O. Saxophone jazz improvisation: texture and syntax parameters	88

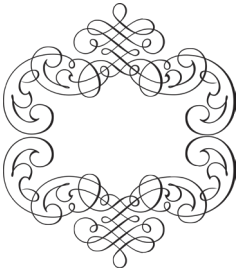
Розділ 2. Section 2.

Жанрово-стильова та комунікативна специфіка виконавської творчості. Музика і театр

□ Горецька Н. В. Стилістичні особливості виконання старовинної інструментальної музики • Horetska N. Stylistic features of the performing ancient instrumental music	110
□ Онищенко О. Ю. «Скрипкове» та «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського) • Onishchenko A. Violin and non-violin in the performing activity (the Concert for violin with orchestra D-dur, op. 35 is considered by P. I. Tchaikovsky)	132



□ Успенська І. О. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації • Uspenskaya I. Typology of genres of concert music for violin: classification criteria	150
□ Сун Н. Ю. Сольні фортепіанні твори Сяо Тайжання в аспекті виконавської проблематики • Sun N. Y. Solo piano compositions by Hsiao Tuzen in the aspect of performing problems	165
□ Стецюк Б. О. Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс • Stetsiuk B. O. Types of musical improvisation: a classification discourse	178
□ Полянська І. М. Образ Сольвейг в балеті «Пер Гінт» за драматичною поемою Г. Ібсена (на прикладі постановки ХНАТОБ) • Polianska I. M. The image of Solveig in the ballet "Peer Gynt" on H. Ibsen's dramatic poem (staged by the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre) ...	197
□ Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа • Liu Jian. Stage text of the musical «Next to normal» in Michael Grief's production	212
□ Гердова Т. С. Театральне мистецтво Олександрівська (Запоріжжя): кінець XIX – початок XX ст. • Gerdova T. S. Theater Art in Oleksandrivsk (Zaporizhzhya): end of the 19 th – beginning of the 20 th centuries	228
□ Литвищенко О. В. Вектори концертмейстерської діяльності Олександра Назаренка • Litvyshchenko O. V. Directions of concertmaster activity of Oleksandr Nazarenko	246
□ Чжан Цзяогуа. Фортепіанне звукоутворення як параметр виконавського інтонування • Zhang Jiaohua. Piano sound formation as a parameter of performing intonation	259
□ Книш П. О. Фортепіанні Концерти Ф. Шопена: засоби «композиторського центру» • Knysh P. O. Piano concertos by F. Chopin: "composing center" means	270
□ Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз • Zhou Yi. "Vocal style" in Western European and Chinese art history: a comparative analysis	286
□ Чернявська М. С. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського • Chernyavska M. S. The instructive repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts	297
□ Про авторів	309
□ About authors	311
□ Сведения об авторах	313



РОЗДІЛ 1.

**ПРОФЕСІЙНІ ЗАСАДИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ
ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ**

УДК 780.64.083.82 (477) «18/20»

DOI 10.34064/khnum1-5701

Товкайло Ярина

ORCID 0000-0002-9095-7396

Викладач вищої категорії класу сопілки дитячої музичної школи № 28
(м. Київ)

**АТРИБУТИКА ФІКСАЦІЇ І ТРАНСКРИПЦІЙ
ПАСТІВНИЦЬКОЇ СОПІЛКОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ
(кінець ХІХ – початок ХХІ століть)**

АНОТАЦІЯ • Товкайло Я. Атрибутика фіксації і транскрипцій пастівницької сопілкової музики України (кінець ХІХ – початок ХХІ століть). Актуальність теми розкривається через розгляд стану пастівницької традиції та сопілкової музики. Побутування її награвань в осередках пастуших регіонів України (карпатська, волинсько-поліська, наддніпрянсько-східноукраїнська зони) нині опинилися у прикінцевій стадії свого природного функціонування, стану збереження і досліджень. У цій ситуації, коли динаміка пастівницької традиції та її багатющої сопілкової музики досягла межі остаточного зникнення, виникає нагальна потреба фронтального огляду джерел фіксації і способів реконструкції-утривалення звучання цих унікальних скарбів традиційної музично-інструментальної культури. Подається атрибуція і огляд максимально можливого на сьогодні обсягу записів сопілкового матеріалу пастівницької традиції українців, зафіксованих авторкою особисто



на тлі транскрипцій опублікованих у наукових працях і збірниках останніх років. Зіставлення пластів пастівницької сопілкової музики від кінця ХІХ-го до початку ХХІ-го століть створюють панораму сопілкових пастівницьких награвань цього періоду. • **Ключові слова:** *пастівницька сопілкова музика, атрибуція, систематика назв сопілкових награвань, записи, транскрипції.*

ABSTRACT • Yaryna Tovkaylo (Kyiv). Teacher of the highest category of pipe class Children's Music School № 28, Kyiv.

Attributes of fixation and transcriptions of pastoral pipe music of Ukraine: from the end of the XIX to the beginning of the XXI century.

Pastivnytsia tradition and pipe music, the existence of its plays in the centers of pastoral regions of Ukraine (Carpathian, Volyn-Polissya, Dnieper-East Ukrainian zones) are now in the final stage of its natural functioning, state of preservation and research. In this situation, when the dynamics of the pastoral tradition and its rich pipe music has reached the brink of extinction, there is an urgent need for a frontal review of sources of fixation and methods of reconstruction-strengthening the sound of these unique treasures of our traditional music and instrumental culture.

The article presents the attribution and review of the maximum possible volume of recordings of pipe material of the pastoral tradition of Ukrainians, recorded by the author personally against the background of transcriptions published in scientific works and collections in recent years. Comparisons of the layers of pastoral pipe music from the end of the 19th to the beginning of the 21st centuries create an amazing «panorama» of the intonation semantics of flute pastoral tunes of this period. • **Key words:** *pastoral pipe music, attribution, systematics of pipe names, recordings, transcriptions, publications.*

Постановка проблеми. Існування й функціонування традиційного флейтово-сопілкового інструментарію на сучасних автохтонних українських теренах зафіксовано ще у давніх археологічних розкопках раннього палеоліту. Зокрема, «повоєнна археологія... відкрила костяну флейту в так званих мустьєрських оселях стоянки Молодове в Чернівецькій області» [10, с. 33–34]. Слід зауважити, що якщо визначення комплексу кісток мамонта із Мізинського селища на Чернігівщині як «інструментів» ударної групи деякі дослідники вважають не цілком коректними, то зображення флейтових кістяних

цівок із виразно окресленими ігровими отворами беззастережно можемо віднести до добре збережених музичних інструментів групи флейтових аерофонів т. зв. «археологічного періоду».

Першу спробу окреслити будову деяких реальних духових інструментів та виконуваної на них музики Гуцульщини здійснив В. Шухевич у своїй фундаментальній праці «Гуцульщина» [12] (фото 1). У ній, крім поданих світлин пастирницьких аерофонів – трембіти і флоєри – бачимо також і нотні зразки музики, запис яких здійснив Ф. Колесса [12, с. 81, 86–87, 102–110]. Це був початок етапу фіксації інструментальної музики на фонограф. Незважаючи на переважаючу увагу рекордувальників виключно до пісень, розпочинаються і спорадичні записи інструментальної музики. «Серед них – двадцять чотири награвання, схоплені від скрипаля, двадцять від флюяриста та сопілкаря, вісім від трембітаря <...> Транскрибував їх <...> Ф. Колесса» [1, с. 195]. Дотичними до нашої теми дослідження є 3 транскрипції з описаного вище розділу (2. «Тоска за вівцями, затоскував вівчир, що погубив вівці»; 3. «Як знайшов вівці»; 13. «Старовіцька, полонинська. Ватаг співає.»).

Значний теоретичний матеріал про сопілкові інструменти українців містить праця Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [11, с. 279–315] (фото 2). Однак, попри широкі характеристики музики на слов'янських дудках, пищалках, свистілках, сопілках, монтелевах, флюєрах, флейтах і навіть флейттраверсах, роздобутих із фольклору і європейської наукової та художньої літератури, конкретних нотних зразків та навіть описів виконання сопілкової музики тут майже нема. Такі записи зустрічаємо вже аж у монографіях другої половини минулого століття, а саме:

Відомий польський фольклорист-збирач інструментального фольклору С. Мерчинського [17] (фото 3), автор-скрипаль записував, в основному, традиційну скрипкову музику оригінальним «слуховим методом» (у експедиціях фольклорист вивчав мелодії напам'ять, оскільки вважав мікрофон чинником, який відволікає увагу інформанта від процесу гри, а, повертаючись на своєму велосипеді додому чи до місця перепочинку, одразу зводив їх у ноти). У цій праці знаходимо, з-поміж танцювальної музики, і декілька творів сопілкової музики. Нам не-



відомо, чи грав дослідник на флейтових інструментах і яким способом він транскрибував сопілкові мелодії, але виходячи із досліджень. Б. Яремка видно, що «... починаючи з 1930-х років робилися окремі спроби теоретично дослідити музичний інструментарій гуцулів, зокрема, визначити звукоряди, які можна відтворити на фоярці. Піонером, який частково виконав останнє завдання, був Станіслав Мерчинський, котрий зафіксував неповний прямий розширений звукоряд (від d^2 до d^4) інструмента, включивши до нього альтеровані тони fis^2 , gis^2 , fis^3 , gis^3 . Однак вчений не з'ясував утворення основного (вихідного) тону (першого обертону a^1) та наступних від нього двох тонів (h^1 , cis^2), не зіставив першого обертону з довжиною цівки, а звідси не зафіксував нижній мажорний трихорд, який разом з виявленим ним верхнім мінорним трихордом утворив би прямий діатонічний семиступеневий звукоряд мелодичного мажору, що об'єктивно відповідає розташуванню на інструменті шести ігрових отворів» [14, с. 153].

З 90 творів у записах С. Мерчинського за участі сопілкових інструментів 7 – це сольні «йєгри» на «флоєрі» полонинської тематики. Примітно, що сольних композицій на денцевих сопілках, заданих «ментелєвках», двоцівкових «близнівках» та «джломигах» фольклорист не зафіксував. Цікаво, що навіть твори на «флоєрі» типово пастівницької тематики («Полонинська старовіцька» – № 29–30, «Полонинська» – № 127, № 141), «Полонинська» («Баба кози загубила, баба кози пасла» – № 174), «Полонинська» («Баба кози загубила. Радість, що знайшла кіз» – № 176) мають танцювальну (коломийково-козачкову) структуру. Винятком є «Полонинська» («Баба кози загубила. Як загубила кози, сумувала» – № 176). Це наводить на думку, що записувач-скрипаль оригінальним пастушим інструментом вважав лише «флоєру», а всі решта сопілкові, разом з «фуяркою», – виключно ансамблевими. На це вказують і назви («Козачок», «Весільна», «Плес» («Випровадження молоді з-за столу», «Гуцулка», «До танцю», «Микуличинська», «Старовіцька», «До танцю», «Старий», «Гуцулка космацька», «Решето з голубков», «Запорожець»), танцювальний та темповий характер (ММ – $\downarrow = 120-178$) майже усіх аналізованих композицій. № 29, №30, № 127, № 141 виконуються з «буртом» (гудінням голосом виконавця бурдону), а твори № 174–176 – без бурдону.

Чотири твори сопілкової музики («Награвання на дудці», Пужичі. Левкович О. «Гра на дудці»: № 15–18) у хронологічному ряді опублікованих транскрипцій сопілкової музики із відомої праці «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського», її упорядниці, авторка вступної статті та приміток С. Грица коментує так: «Мелодії, які виконував на сопілці О. Левкович (зокрема, № 15–17), мають український характер і дуже нагадують коломийки. Імітуючи співом скрипку, Левкович подав також мелодію «Камаринського козака» (№ 19) [6, с. 55] (фото 4).

У зв'язку із унікальністю вказаних записів цього часу і з порівняно вкрай недостатньо зафіксованим сопілковим репертуаром поліських дударів на сьогодні, маємо дещо детальніше зупинитися на транскрипціях кожного зі зразків. «Награвання пастушків» № 15, попри претензійно «пастівницьку» назву дійсно, як слушно зауважує С. Грица, відповідає більше коломийковій структурі, ніж характеру розлогих «просторових» волинських награвань на дудках-колянках/дудках-викрутках. Однак мінорний лад цієї композиції (решта 3 твори подано у мажорному нахилі) та, особливо, темп твору – ММ – $\downarrow = 84$, а також, вочевидь унікальний тембр поліської дудки (спосіб виготовлення якої не зазначений) схиляє слухача до пасторального настрою, на відміну від «Козачків» (№ 16 – ММ – $\downarrow = 122$), № 17 (№ 144) та «Козака (Камаринського)» № 19, де виконавець на дудці «Левкович голосом наслідував скрипку» (ММ – $\downarrow = 126-132$), що мають виразно танцювальний характер. Характерно, що напливовий танець «Бариня» (№ 18), видатна учена залишила без уваги.

Питання викликає ладово-інтонаційна стилістика творів (мінорна № 15 та мажорна №№ 16–18), яка відтворювалася на одному інструменті, чи на різних? Про це можна тільки здогадуватись, оскільки строю інструмента (інструментів) не зазначено... Ф. Колесса також згадує дударя Цибу Т. з Чолонця, проте подає в тексті лише транскрипції награвань, зіграних пастушій трубі (№ 23. Рано, коли виганяють худобу на пасовисько; № 24. У лісі, коли пастух скликає вівці; № 25. Увечері, коли повертаються додому; № 26. – без пояснення автора).

Наступним етапним кроком у записуванні і теоретичному осмисленні функціонування та семантичного спрямування сопілкової му-



зики українців була кандидатська дисертація Михайла Хая «Народне музичне виконавство бойків» (1990), яка вийшла друком у вигляді монографії-збірника «Музика Бойківщини» [8] (фото 5). Сопілкова традиція була представлена тут в нотному додатку монографії у спеціальному розділі III. «Пастуші награвання», де їй присвячено цілих 13 сторінок та 14 позицій награвань [8, с. 245–247, 263–274].

Вже звичайний перелік назв бойківських пастівницьких награвань, зафіксованих у цій праці свідчить як про значний масив центральної Бойківщини («Самбірщини» та «Верховини»/«Тухольщини»), виразно покритий пастівницькою семантикою пищавкової музики, а саме: 1. «Феся» – пастуший танок. 2. «Сабадашка» Добровольський Х. М. (пищавка) – с. Волосянка (Ск.). 3. Скотарська. 4. Вівчарська – Буштин М. М. (середня пищавка) – с. Нижнє Висоцьке (Турк.) 5. Вівчарська. 6. Трембітна – Катун В. І. (пищавка) – с. Либохора (Турк.). 7. Вівчарська – Лужаниця П. С. (гайда-середня пищавка) – с. Тур'є (Ст.-Самб.). 8. Трембітна – Оленяк І. С. (гайда – середня пищавка) – с. Тур'є (Ст.-Самб.). 9. Вівчарська. 10. Лісова – Тисяк В. Т. (скосівка) – с. Лолин (Дол.). 11. Пастуші награвання – Грицай П. І. (гайда-мала пищавка) – с. Семичів (Дол.). 12. Коломийка-приспівка. 13. «Як то давно воли пасли... – Богенчук С. М. (гайда-велика пищавка) – с. Урич (Ск.). 14. «Про Довбуша» – Ярош М. М. (гайда-велика пищавка) – с. Урич (Ск.).

Наведений перелік, окрім субрегіональної визначеності, за свідчує також контрастний поділ пищавкових награвань на «скотарські» та «вівчарські» із відчутною перевагою скотарської семантики. Спостерігаємо, водночас, й тяжіння високорегістрових «малих» та середньорегістрових «гайд-середніх пищавок» до центрально- та високігорних полонинських територіальних масивів Бойківщини, а низькоте-ситуричних «гайд-великих пищавок – до бойківсько-підгірського ареалу поширення. Відчувається часто вживана практика імітування способами пищавкової фактури «трембітних» сигналів, які на Бойківщині найхарактерніше представляє мелічна парадигма сигналоутворення «біді»: «Татуню, татуню, беріт на ся гуню, ідіт за вівцями – взяли ярмарчани. Псика порубали, в пника поховали, мене молодого на ланцок зв'язали!» (записано автором монографії в с. Либохора – Турк.).

Ще рідкісніша вербальна формула «Лісової»: «Оббила ми торба боки, а сокира руки, рубаючи по Майдані ялиці та й буки», зафіксована автором у с. Майдан на Дрогобиччині вже у т. зв. «пасивній», тобто співацькій традиції, у нотному додатку представлено інтонаційною парадигмою із с. Лолин на Долинщині, яка відтворюється надзвичайно рідкісним для бойків сопілковим типом незадненої «свирівки» (споріднений аналог гуцульської «флоєри»). У нашому дослідженні цей єдиний факт фіксації «свирівки» саме у цій місцевості кваліфікується як яскравий приклад «вростання» інфлюсу звукоідеалу «відкритих» напливово-орієнтальних гуцульських фрїлок і флоєр з проникненням у самотутнє звучання питомого для Бойківщини задненого сопілкового інструментарію в умовах бойківсько-гуцульського пограниччя.

Дві останні композиції («Як то давно воли пасли...» та «Про Довбуша») на вже не існуючому на сьогодні унікальному інструменті – «гайді-великій пищавці» імітують унікальний для Бойківщини регістр найнижчої «задненої» традиційно-бойківської пищавкової фактури, що теситурно відповідає своєму «відкритому» гуцульському відповіднику – «флоєри». Це дійсно етнофонічно неповторний феномен нашої сопілкової культури, який демонструє її гідним «конкурентом» сопілково-флоєрного феномену Гуцульщини.

Сопілкова музика у записах М. Хая, зареєстрована і проаналізована також у наступних двох його монографіях (Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) [7] (фото 6) та Українська інструментальна музика усної традиції [10] (фото 7), представляє вже більш систематизований і поглиблений підхід до структурно-типологічного аналізу форми на основі парадигматичного розгляду мелічної (інтонаційного контура-ІК) метроритмічної (МТР), ладо-тональної (ЛТ), темпово-агогічної (ТА) та етнофонічної (ЕФО) парадигм творення. Особливістю цієї методики є те, що у 5-му розділі першої книги розглядається структура НІМ у розрізі жанрового та регіонального поділу в широких вербальних описах, а в другій – автор подає цю інформацію у нотних прикладах і стислих формалізованих парадигмальних характеристиках.

Сопілкова музика пастівницької культури тут зосереджена у таких основних пастівницьких регіонах: Бойківщина, Гуцульщина



і Покуття, Волинь і Полісся. У районах Центральної та Східної України вона відсутня, вочевидь, через недостатність на той час записів у науковому портфелі вченого. Натомість, атрибуція і назви творів в дослідженні значно урізноманітнені, а аналітичні викладки максимально заглиблені у структуру періоду. Так, в атрибуційному ми зустрічаємо вже такі конкретизовані назви, як:

Бойківщина: «Сьпівана» – коломийкова «грайка», «Дзвеняцька сьпівана» (гайда-середня пищавка, спів), «Феся» – пастуша пісня-танок (пищавка);

Гуцульщина і Покуття: Полонинська «игра», Мишинська («Вівчарь дуднит»), пастуша игра, монтелев;

Волинь і Полісся: «Борова» – «літо» (дудка-викрутка), «Весна-трійця» – «жниво» (дудка-колянка), «Вийшла ж дівка» – вуличне награвання (дудка-колянка), «Ех, да у лузі» – хатне награвання (дудка-колянка, спів). Вже цей досить скромний перелік назв і жанрів показує виразну тенденцію до відходу від чисто пастушої семантики карпатського інструментарію у бік т. зв. «просторової» сфери застосування сопілкового інструментарію в зоні Полісся.

Найбільший масив сопілкової музики із регіонів Бойківщини та Гуцульщини зафіксував Б. Яремко у трьох вже названих працях. Розглянемо послідовно їх атрибутивну та жанрову структуру на рівні самоназв інструментів та сопілкової музики:

Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації (фото 8) – перша у світовій етноорганологічній практиці фундаментальна праця, в якій фактура сопілкової музики одного гуцульського села Уторопи Косівського району Івано-Франківської області транскрибована й опублікована з максимальним рівнем деталізованості найскладніших засобів реалізації художньої виразності цього чи не найпопулярнішого у всіх пастівницьких зонах ойкумени традиційного флейтового інструментарію: мікроальтерації (за допомогою системи універсального знака мікроальтерації – УЗМА, запровадженої науковим вчителем автора І. Мацієвським) та мікромелізматики (орнаментики і фактури). Але подаючи такий феноменальний матеріал для виявлення глибини і багатства стилістики музики, що звучить, автор не подає жодних відомостей (окрім, № 12 «Чабан») про причетність цієї музики до

специфіки пастівницької традиції, обмежуючись інципітними означеннями самоназв творів, на кшталт: «Та й ни люблю ни синучку», «Ой у горах сніги впали», «Ой трісусі, товаришом, трісусі, трісусі». Проте, саме вказана щойно особливість деталізації сопілкової фактури, на наш погляд, має стати предметом майбутніх структурно-типологічних розглядів методикою парадигматичного групування мікроальтеративних, мікромелізматичних комплексів та «узагальнюючого» їх впливу на формування саме пасторального характеру переважно коломийкових за структурою композицій. Принаймні, хоч би на рівні аналітики, представленому у розділі «Спосіб гри на сопілці» даної монографії-збірника [15, с. 8–9]. Такі панорамні, пасторальні за характером твори, як № 11 «Тужна за вівцема» [15, с. 58–85], безсумнівно, на це заслуговують.

Б. Яремко матрибутована і збірка сопілкових імпровізацій «Бойківська сопілкова музика» (фото 9) двох бойківських пищавочників зі Скільщини Ю. Гребя та І. Карпінського. 12 композицій I-го розділу – це «вокальні варіанти коломийок» названі за згадуваним вже пісенно-інципітним принципом, рекомендовані автором, вочевидь для дидактичних цілей з метою залучення дітей та молоді до гри на бойківській пищавці.

Другий розділ збірки «Пищавкові варіанти коломийок» оснащений вперше запропонованим у цій праці оригінальним способом аплікатури, який отримав широке застосування у практиці численних учнів-реконструкторів гри на шестотвірних сопілках. Незважаючи на інципітні назви, ці «по-бойківськи» забарвлені, виходячи із консервативної природи звукоряду саме бойківської пищавки, коломийкові мело-ритмотипи містять доволі яскраво виражені ознаки пасторально-імпровізаційного обігравання опорних тонів типово бойківських коломийкових парадигм. Наприклад, такими характерними рисами мелоритмоутворення, як форшлагування багаторазово повторюваних основних тонів «зачину», «розгону» та «фіналіса» (термінологія вперше запроваджена Б. Яремком і міцно прижилася у аналітичній практиці великоформатних композицій української НІМ. – Я. Т.). Мікроальтеративні відхилення, пов'язані, судячи із частотності повторень, із ергономічними особливостями строю пищавки, дотриму-



ються не надмірно «загостреного» (УЗМА) способу фіксації кожного звуковисотного тону звукорядних шаблів інструмента, а обмежені загальноприйнятими позначеннями, здебільшого, чвертьтонової висоти стрілочками «вгору-вниз» (↑↓).

III-й розділ «Пищавкові п'єси» викликає застереження до запозиченого із академічно-сценічної сфери терміну «п'єси», зате демонструє помітну тенденцію до «розгорнутості форми» (термін М. Хая), яка, хоч і дещо поступається багатьом гуцульським композиціям, однак, в окремих «широкоформатних» утвореннях (№ 5, 16 і особливо № 19 «Тужна за вівцєма») помітно конкурує з ними. Сопілкове розгорнуте полотно «Тужна за вівцєма» умовно поділяється на три частини: А. «Тужить, бо загубив вівці»; Б. «Придививсі, що то вівці, а то камінні» (весела гра); В. «Вівці знайшов і радується». Кожна з частин звучить у різному темпі і характері, музикант намагається через звук передати пасторальність мелодії.

Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів (фото 10). Дана монографія-збірник демонструє вже зрілий атрибутивно-структурно-аналітичний погляд маститого вченого-етноорганолога, рекомендований також і студентам-сопілкарям середніх і вищих музичних навчальних закладів як навчальний посібник. Щоправда, на думку видатного українського ученого-фольклориста і методиста А. Іваницького, надто ускладнений рівень аналітичних транскрипцій, щонайменше, «відлякує студентів від такої надміру деталізованої музики» і саме тому, автор монографії половину нотного матеріалу I-го розділу «глобулярні (судинні) сопілки (Н.-S.-421.2) присвятив описаній у методичній частині підрозділам: 1.1. Керамічна зозуля з чотирма грифними отворами (Н.-S.-421.42); 1.1.1. Поширення дитячих іграшкових керамічних зозуль в Україні; 1.1.2. Побутування керамічної зозулі (зозульки) серед гуцулів; 1.1.3. Морфологія інструмента та гра на ньому; 1.1.4. Аплікатура тонів робочого звукоряду зозулькової п'єси «Перші мелодії гуцульського музиканта». Цей методичний матеріал, незважаючи на його лапідарність і стислість є неоціненним для практики залучення учнів сопілкових класів ДМШ та музичних коледжів до гри на традиційних сопілкових інструментах на початкових етапах навчання. Оскільки параграф праці Б. Яремка 1.2. Окарина з десятьма грифними

отворами не є предметом даної дисертації, ми його опускаємо і переходимо до аналізу атрибутивно-жанрової характеристики творів виключно пастівницької жанрово-просторової сфери. Такими творами (за термінологією автора – «п'єсами») є: № 1. Перші мелодії гуцульського музиканта (зозуля as^1) – Г. Матійчук [3, с. 16], 2. Гуцульські мелодії на Буковині (окарина f^1) – Д. Левицький [4, с. 261–262].

Із підрозділу «Фоярка» виразно пасторальним (пастівницьким) характером позначені: неатрибутований № 27. «Тужна за вівцєма», щоправда, чомусь поміщений у підрозділ б «Музика до співу», хоч, як уже мовилося, густота мікроальтераційних відхилень та мікро-мелізматичні та темброво-етнофонічні особливості звучання фоярки відчутно відтворюють пасторальний настрій і певною мірою образну назву твору. Це ж саме можна сказати і про № 19. «Чабан» (фуярка a^1) та № 20. «Чабан» (сопілка h^1) – М. Павлюк із розділу «Музика «до танцю» – запозичений із фундаментальної праці І. Мацієвського Левицьким [4, с. 227–232]. Твір № 9. «Наспіви з полонини» автор відносить до розділу 3. Музика «до слухання».

Розділ III. Творчі портрети гуцульських сопілкарів, в основному описує віртуозну майстерність мультиінструменталістів та сопілкарів весільних капел. здатних «...творити сопілкову музику в різних «етнічних» і «субетнічних» стилях: молдавському, румунському, угорському, гуцульському тощо Левицький [14, с. 136]. Однак у підрозділі 3.3. Григорій Линдюк («Ковбанів») читаємо: «У чотирнадцять років Григорій почав пасти овець на полонині «Прочирки». Потрапивши у стихію пастушого життя, він щодня слухав не лише ніжні голоси овечих «*колокірців*» (курсив Б. Яремка. – Я. Т.) (дзвіночків), бляння отари, гавкання собак, але й орнаментально насичені фояркові мелодії вівчарів» <...> «Полонинське вівчарювання фізично зміцнювало хлопця, виховувало обережне ставлення до тварин, а також формувало з нього доброго сопілкаря, який легко засвоював на слух мелодії і миттєво відтворював їх на інструменті» [14, с. 142]. Дякуючи авторові за блискучий спіч про вівчарювання і його роль у формуванні юних сопілкарів в умовах полонинського випасу овець, не можемо, однак, погодитись із таким, некоректним із погляду музичної фольклористики, трактуванням поняття «народного професіоналізму» (за С. Грицею.):



«Через певний час Григорій Линдюк відійшов від участі у весільних капелах, так і не ставши *професійним* (курсив наш. – Я. Т.) народним музикантом-сопілкарем. Це було зумовлено тим, що в юному віці Грицько вибрав тяжку трудову діяльність <...> і робітника у лісництві <...>, яка забирала багато робочого часу» [14, с. 143].

У 2015 році авторкою разом із сопілкарем О. Рибалком, учнем Б. Яремка, було зреалізовано експедицію в с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської області і здійснено запис пастівницько-сопілкової традиції гри Г. Линдюка (частина з них транскрибована і буде подана у дисертаційній роботі. На правду, Григорія Семеновича можна назвати одним із найвидатніших виконавців сопілкової пастушої музики на Гуцульщині серед музикантів старшого віку, який володіє «полонинською» стилістикою вівчарських награвань на фрільці (фоярці), флюєрі, і телинці. Адже «...переважна більшість розгорнутих пастуших сопілкових імпровізацій, маючи під собою спільну із співацько-інструментальною традиційною музикою метроритмічну та інтонаційну структурну основу (в Карпатах – коломийкову, а в інших зонах, здебільшого, козачково-приспівкову), за характером звучання все ж посутньо відрізняються від неї. Характерної мрійливої пасторальності чи ще дальшої від дансантино-рухливого стилю виконання споглядалної елегантності їм надає не лише виконавська стилістика іманентно притаманна специфічним ергологічним (що впливають з будови інструмента) й органофонічним (що виходять з особливостей і прийомів гри на ньому) характеристикам, а, передовсім, специфіка й кольорит тієї мрійливо-елегантної настроєвої «гами», що неминуче супроводжує пастуха-інструменталіста на лоні рідної природи» [9, с. 200–277].

Праця видатного вченого-етноорганолога І. Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» (фото 11) містить 4 високофахові транскрипції виразно пастівницько-«просторової» тематики у записі та транскрибуванні автора: № 41. Весняна мелодія – Габорак Ю. Г. (металева телинка), с. Шепіт (родом із с. Брустури. – Кос.); № 43. Вівчарська гра – Гинцар Д. Т. – «флюєра найдовша» (велика флюєра) – смт Путила (Буковинська Гуцульщина); № 62. Весняна мелодія. Легіницька нота – Ворохта В. (син), («вербівка»), с. Косівська Поляна (Зак.) 70. Гра коло овець – Матійос Л. – дубелтова денцівка (мала дводенцівка-ка-

рабки) – Буковина. Черемош. Решта творів пастушої тематики автором запозичені із зазначених вище праць С. Мерчинського, Б. Яремка та єдиного твору від О. Кольберга, опублікованого у його знаменитих «Дзелах вшисткіх» [16, с. 247, № 68].

Дисертація Н. Ганудельової «Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження)» (фото 12) містить досить вагомий, особливо конкретно по-пастівницьки атрибутований та достатньо розмаїто і класифікаційно представлений флейтово-сопілковий матеріал із зони Закарпаття (див. Додатки, переважно у записах авторки), а саме: Приклад 20 «Каддіс збура» («Весняна») – Ю. Маріна (тілінка), с. Топчино (Тяч.); приклад 21 «Полонинська» – І. Данишак (гуцульська телинка), м. Рахів; приклад 22 «Коли йду з вівцями» – І. Скунць (бойківська скосівка), прис. Волівчик (Міжгір.); приклад 23 – В. Мацола (гуцульська телинка), с. Стримба (Рах.); приклад 24 «Вівчарська» (неатрибутовано); приклад 25 «Як на трембіті» – Д. Волічак (інструмент не визначено), с. Білін (Рах.); приклад 26 «Тужна» – А. Молдавчук (флюяра), с. Кваси (Рах.); приклад 27 «Полонинська» – А. Молдавчук (флюяра), с. Кваси (Рах.); приклад 28 «Для себе» – А. Молдавчук (флюяра та телинка), запис І. Панькевича (м. Рахів), транск. Н. Ганудельової (фрагмент); приклад 29 «Гуцульські мелодії» – А. Молдавчук (фрілька), с. Кваси (Рах.); приклад 30 «Ванрівницька» – І. Андрійчук (фрілька), с. Лазенщина (Рах.), запис В. Шостака, транскр. Н. Ганудельової.

Всі транскрипції здійснено авторкою дисертації. Привертає увагу також співпраця із іншими записувачами І. Панькевичем та В. Шостаком, а також метода досліджень «слідами» їх записів самої дисертантки. Така морально-етична атмосфера і фахова співпраця особливо важлива в умовах зникнення і загрози повної втрати унікальних історичних записів та необхідності синергії зусиль спеціалістів різних рівнів фольклористичної спеціалізації.

Із записів та транскрипцій Я. Товкайло пастівницький колорит містять такі сразки з певних регіонів. Зокрема:

Бойківщина – «Коломийка» – Фурів М. Ф. (пищавка, «бурт»), с. Волосянка (Ск.); «Славчанська» (коломийка) – Добровольський Х. М. (пищавка), с. Волосянка (Ск.);



Гуцульщина – «Як ідуть в полонину» – Линдюк Г. С. (фрілька), с. Космач (Косів.); «Сигнал одного вівчаря іншому. Щоб дізнатися, де він є», Линдюк Г. С. (фрілька) – с. Космач (Косів.); «Полонинська» – пастуше награвання, Линдюк Г. С. (тилінка) – с. Космач (Косів.); «Полонинська» – «до слухання», Линдюк Г. С. (флюяра), с. Космач (Косів.); «Полонинська» – «коли відпочивають вівчарі», Линдюк Г. С. (флюяра, «бурт»), с. Космач (Косів.); «Вівці загубилися» – сумна – Линдюк Г. С. (флюяра), с. Космач (Косів.); «Вівці знайшлися» – радісна – Линдюк Г. С. (флюяра), с. Космач (Косів.); «Коли вівці пасуть» – пастуша мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Знайшов вівці» – пастуша мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Про файних молодичь» – весела мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Розгубив вівці» – сумна пастуша мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Сумна» – Хромейчук В. (фрілька), с. Космач (Косів.), запис і транскр. Я. Товкайло.

Західне Полісся – «Косив козак сіно» – «просторова» – Хомич Г. К. (дудка викрутка), с. Переброди (Дубров.); «Ой, ти сад, и мой сад» – Огієвич В. О. (дудка), с. Дроздин (Рокитн.), запис Б. Яремка, транскр. Я. Товкайло (з архіву ІМФЕ ім. М. Рильського);

Слобідщина – «Овчарная» – Сіменішин І. Н. (сопілка), с. Піщанка (Красногр.), записувач невідомий, транскр. Я. Товкайло (з архіву ІМФЕ ім. М. Рильського).

Два сопілковий твори («Вівчар» і «Чабан») пастівницького середовища містить монографія А. Іваницького «Історична Хотинщина» [2, с. 237] (фото 12).

Дванадцять творів для дудки-викрутки (транскрибованих Ю. Рибакон) опубліковані у збірці «Народна музика Рівненського Полісся у записах В. Ковальчука» [5]. З них – 5 інструментальних версій поліських пісень, які завдяки унікальному тембру інструменту набувають пасторального настрою.

Ще багато творів, ймовірно, залишаються неопублікованими і значно більше нетранскрибованими в недоступних нам державних і приватних архівах. Проте, вже поданий тут перелік пастуших награвань на сопілках різних пастівницьких регіонів України має послужити вказівником і своєрідним квестіонаром-запитальником для подальших системних досліджень цієї теми, з метою глибшого вивчення, як самого тезаурусу сопілкової музики цієї сфери, так і її структурно-типологічної будови та етнофонічної (народно-виконавської) стилістики. Ще більше творів, виконуваних на традиційних сопілкових інструментах рудиментарного типу і транскрибованих нами стосуються непастівницької, а, переважно, танцювально-приспівкової сфери непастівницьких регіонів. Але їх розгляд у завдання цієї статті не входить.

Висновки. Викладене вище дає підставу зробити узагальнення. Записи, транскрибування та атрибутування творів пастівницької сопілкової музики розпочаті в умовах зародження етноінструментознавчої галузі української музичної фольклористики в середовищі етнологічних студій НТШ у Львові (праця В. Шухевича «Гуцульщина», перші записи сопілкарів на фонограф, «слухові» та із фонографа транскрипції Ф. Колесси та окремі зразки польського дослідника О. Кольберга) започаткували на тлі переважаючого інтересу тогочасної науки виключно до пісень (а пізніше й до дум) зародження такого напрямку українського етноінструментознавства як пастівницьке сопілкарство.

Незважаючи на майже повну відсутність зацікавленості цією галуззю наукового знання тогочасних професійних етнологів і музикантів, відомості про сопілки і їх функційне призначення у побуті українців частково відображені у фольклорі, творчості письменників, художників, музикознавців. Найяскравіше висвітлив герменевтику цих процесів Гнат Хоткевич у своїй знаковій етноінструментознавчій праці про музичні інструменти українців, яка до сьогодні не втратила своєї актуальності. Однак про атрибуцію чи жанрову структуру сопілкової музики в ній не говориться.

Перші спроби професійного атрибутування записів сопілкової музики знаходимо вже у відомій збірці гуцульського інструменталь-



ного фольклору польського дослідника С. Мерчинського, який сопілкові твори пастушого спрямування позначав назвою «Полонинська», позначаючи їх у дужках ситуативно-прикладними підназвами творів «Баба кози погубила» і т. п.

У Ф. Колесси також зустрічаємо спробу жанрово окреслити пастівницьке означення музики у самій назві твору («Награвання пастушків»), а в працях М. Хая цій проблемі присвячено вже цілі розділи: «Пастуші награвання» («Музика Бойківщини») та «Інструментальна музика пастівницької культури» («Українська інструментальна музика усної традиції»), де сопілкові пастівницькі награвання піддаються регіонально-жанровому поділу. У підрозділах зафіксовано такі образно-ситуативні підназви як: Бойківщина – «Отара пасеться», «Вівчарська»; Гуцульщина і Покуття – «Полонинська», «Мишинська – пастуша игра»; Волинь і Полісся – «Борова» – «літо», «Весна-трийця» – «жниво», «Літня» та інші назви т. зв. «просторової сфери».

Автор трьох монументальних праць із традиційного сопілкарства бойків і гуцулів Б. Яремко всю свою увагу зосереджує на проблематиці технології транскрибування, аплікатури, деталізації мікромелізматички та мікроальтерації, а з пастівницької сфери кілька разів звертається лише до широкоформатної композиції «Тужна за вівцема». Але це, звичайно, не означає, що більша половина цієї пишавочної, сопілкової, флюїдної музики не гралася «при вівцях» на полонині – за стилістикою вона майже вся «пастівницька».

Представлені ж тут твори із книги І. Мацієвського, найвидатнішого етноорганолога європейського і світового рівня, являють собою зразки пастуших награвань, що нотовані у найдосконалішій на сьогодні техніці т. зв. «аналітичних» транскрипцій, які дозволяють дослідникам проникати у глибину обертонової «вертикалі» звучання інструмента, що недоступна транскрипторам «лінійно-каркасного» нотування. Ця надскладна технологія нотного запису та «розсіяного» розміщення його на площині сторінки книги, попри свою велику наукову і аналітичну цінність, майже недоступна для «читання з аркуша» високоформатних (інколи цілогодинних) сопілкових композицій імпровізаційно-медитативного характеру, якими так багата практика полонинського пастушого побуту Українських Карпат. Але їх, безсум-

нівно, належить віднести до найвищих досягнень української та світової атрибутивно-транскрипційної техніки нотування флейтово-сопілкової фактури.

Загалом обсяг сопілкових творів пастівницької традиції українців, вперше проаналізований у вітчизняній етномузикології знайомить читача із майже вичерпним, доступним матеріалом пастуших награвань на інструментах флейтово-сопілкової групи. І відсилає майбутніх дослідників цього архаїчного пласта традиційно-інструментальної культури до глибинних джерел побутування, атрибутики фіксації численних нотних транскрипцій сопілкової музики пастушого середовища, надаючи конкретні нотні джерела опублікованих зразків для їх вторинного науково-реконструктивного відтворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Довгалюк, І. (2016). Фонографування народної музики в Україні. Історія, методологія, тенденції. Львів, 650.
2. Іваницький, А. (2007). Історична Хотинщина. Вінниця, 575.
3. Мацієвський, І. (2000). Жанрові угруповання в українській інструментальній музиці. ПНДЛМЕ ЛВМІ ім. М. Лисенка. Львів, 5–26.
4. Мацієвський, І. (2012). Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 463.
5. Музика Рівненського Полісся у записах В. Ковальчука (2018). Рівне, 316.
6. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського (1995); упор. С. Грица. Київ, 418.
7. Хай, М. (2007). Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ–Дрогобич, 544.
8. Хай, М. (2002). Музика Бойківщини. Київ, 303.
9. Хай, М. (2006). Українська інструментальна музика пастушої культури. Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. VII. Рівне, 200–277.
10. Хай, М. (2011). Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич, 466.
11. Хоткевич, Г. (2012). Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930; Друга редакція. Харків, 279–315.
12. Шухевич, Володимир (1902). Гуцульщина. Третя частина. Львів, 260.
13. Яремко, Б. (1998). Бойківська сопілкова музика. Львів, 128.
14. Яремко, Б. (2014). Сопілкова музика гуцулів. Львів, 178.



15. Яремко, Б. (1997). Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне, 107.
16. Kolberg, O. Ruś Karpacka. – Cz. II // *Dziela wszystkie*. Wrocław–Poznań, 1978, 407 s.
17. Mierczyński, S. *Muzyka Huculszczyzny*. Kraków, 1965, 325 s.

REFERENCES

1. Dovgalyuk, I. (2016). Phonography of folk music in Ukraine. History, methodology, trends. 650 [in Ukrainian].
2. Ivanitsky, A. (2007). Historical Khotyn region. Vinnytsia. 575 [in Ukrainian].
3. Matsievsky, I. (2000). Genre groups in Ukrainian instrumental music. PNDLME LVMI them. M. Lysenko. Lviv. 5–26 [in Ukrainian].
4. Matsievsky, I. (2012). Musical instruments of the Hutsuls. Vinnytsia. 463 [in Ukrainian].
5. Music of Rivne Polissya in the records of V. Kovalchuk (2018). 316 [in Ukrainian].
6. Musical folklore from Polissya in the records of F. Kolessa and K. Moshinsky «emphasis. S. Gritsa (1995). K. 418 [in Ukrainian].
7. Khai, M. Y. (2007). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folk tradition). Kyiv–Drohobych. 544 [in Ukrainian].
8. Khai, M. (2002). Music of Boykivshchyna. K. 303 [in Ukrainian].
9. Khai, M. (2006). Ukrainian instrumental music of pastoral culture. Ethnocultural heritage of Polissya. Vip. VII. Rivne. 200–277 [in Ukrainian].
10. Khai, M. (2011). Ukrainian instrumental music of verbal tradition. Kyiv–Drohobych. 466 [in Ukrainian].
11. Khotkevych, G.M. (2012). Musical instruments of the Ukrainian people. Kharkiv, 1930; econd edition. Kharkiv. 509 [in Ukrainian].
12. Shukhevich, V. (1902). Hutsul region. The third part. viv. 260 [in Ukrainian].
13. Yaremko, B. (1998). Boykiv sopilka`s music. Lviv. 128 [in Ukrainian].
14. Yaremko, B. (2014). Sopilka`s music of Hutsuls. Lviv. 178 [in Ukrainian].
15. Yaremko, B. (1997). Utopian sopilka`s improvisations. Rivne. 107 [in Ukrainian].
16. Kolberg, O. (1978). Ruś Karpacka. *Dziela wszystkie*. Wrocław–Poznań. 407 [in Polish].
17. Mierczyński, S. (1965). *Muzyka Huculszczyzny*. Kraków. 325 [in Polish].

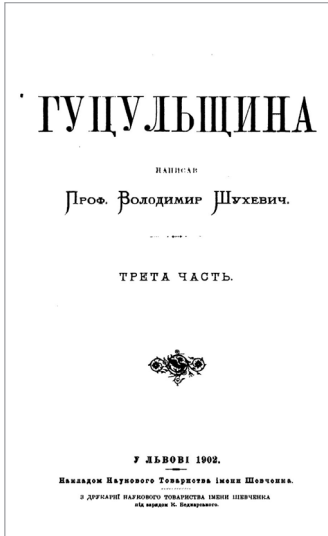


Фото 1.



Фото 2.

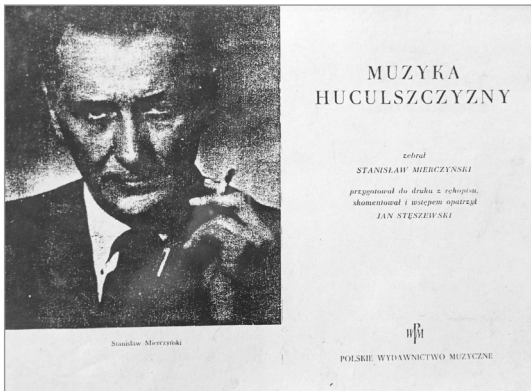


Фото 3.

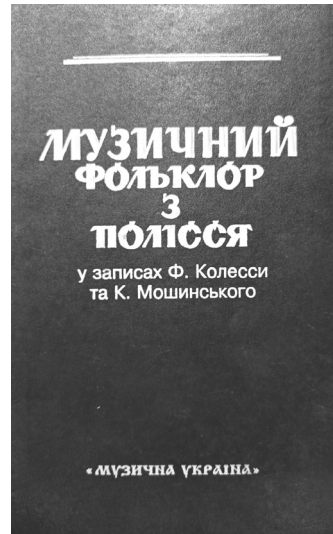


Фото 4.

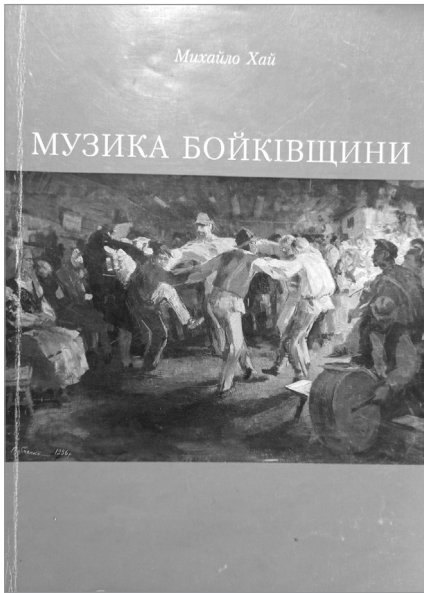


Фото 5.

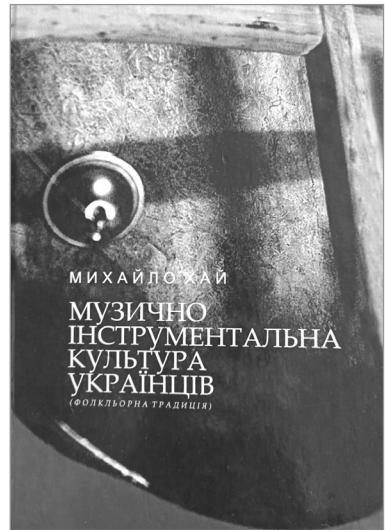


Фото 6.



Фото 7.



Фото 8.

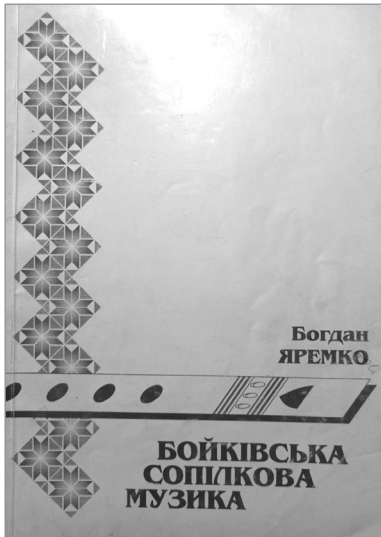


Фото 9.

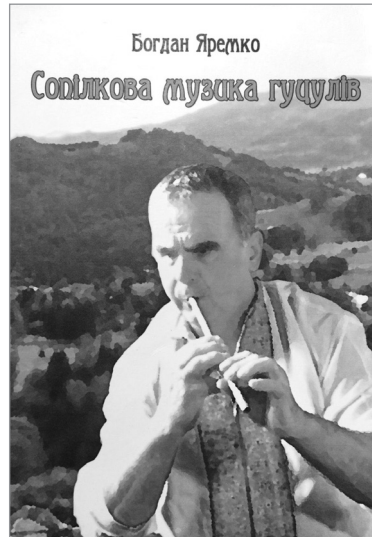


Фото 10.



Фото 11.

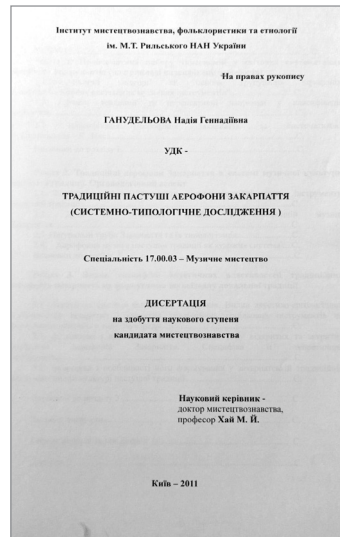


Фото 12.

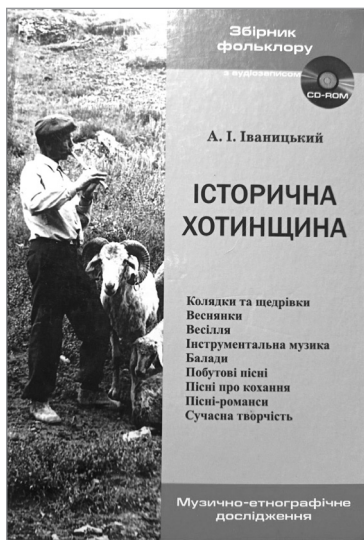


Фото 13.

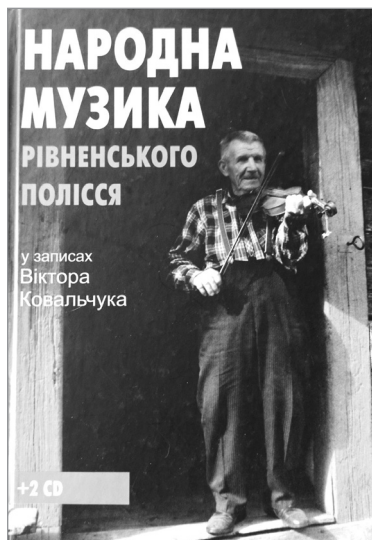


Фото 14.

Стаття надійшла до редакції 26.12.2019 р.

УДК 785.04 (477) : 78.071.1 (477.54)

DOI 10.34064/khnum1-5702

Бєлова Є. Д.

ORCID 0000-0002-0488-0450

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

ОБРАЗ УКРАЇНИ В СИМФОНІЧНИХ ФРЕСКАХ «ТАРАС БУЛЬБА» СЕРГІЯ ТУРНЄЄВА

АНОТАЦІЯ • Бєлова Є. Д. Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнєєва. Методологічним підґрунтям дослідження слугує музикознавча концепція І. А. Романюк щодо картини світу на прикладах української музичної культури у поєднанні з комунікативною моделлю діалогу у великому часі М. Бахтіна. Картина представляється як мистецьке явище, з одного боку, та світоглядна концепція твору, що відображає образ світу (України) та людини (українця) – з іншого. Твір С. Турнєєва осмислено з позицій принципу картини у різних смислових конотаціях, причому враховано, що симфонічні фрески «Тарас Бульба» визначені рисами монументальної картинності. Жанрові версії музичної картини та музичної фрески співвідносяться як вид та різновид. Окрема увага в дослідженні приділяється трактовці звукообразів ударних інструментів згідно їх виражальному та концепційному значенню в симфонічній партитурі аналізованого твору. • **Ключові слова:** *творчість С. П. Турнєєв, принцип картини, музична картина, музична фреска, картина світу, діалог у великому часі, ударні музичні інструменти.*

ABSTRACT • Belova Ye. D. The image of Ukraine in the symphonic frescoes «Taras Bulba» by Sergey Turneev.

Introduction. The choice of the research theme and material was determined by the fact that the author of the article played the percussion part in the performance of the symphonic frescoes «Taras Bulba» by S. P. Turnieiev in 2016.

A true creator seeks to unite in his work the subconscious, intuitive and conscious rational. Thence there is a need to conceptualize the performance of the



piece in unity with the composer's concept and present thought process in the form of scientific reflection.

Theoretical Background. The theoretical basis of the research was the works representing three directions in the study of picturesque in musical art: 1) the picturesque principle of composition in an epic symphony: works by I. Aliexsieieva, V. Valkova, N. Vynokurova; 2) genre of symphonic picturesque: research by O. Yendutkina (Shyriaieva); 3) history and typology of picturesque and pictorial images of music: Ph.D. thesis by N. Rybak.

The purpose of the research is to identify the image features of Ukraine in the symphonic frescos «Taras Bulba» by S. P. Turnieiev in accordance with the specific embodiment of civic lyrics in the work.

Methods. The epic drama «Taras Bulba» by L. Toma (after M. Hohol), for the performance of which S. P. Turnieiev wrote music and afterwards created symphonic frescos, is a dialogue in the 'Great Time' (Bakhtin's concept). The proposed symphonic work reflects the national world picture. Therefore, the author of the article refers to the scientific model of I. Romaniuk, adapting it to the character of the musical piece. The latter represents the principle of the Synthesis of the Arts at the newest stage of cultural development.

Results. The principle of picturesque in S. Turnieiev's Symphonic Frescos joins reception of picturesque as a phenomenon and as a concept and manifests itself in different semantic connotations;

1) picturesque as an artifact of fine art (through the fresco of the Virgin, the visual series of the peice);

2) picturesque as an attribute of the performance (through the connection with the music for the drama performance);

3) the picturesque principle as a factor of establishing links between the visual and other types of art (through the poetic word and visual series expressed in music);

4) the picturesque principle of thinking and composition implemented in the epic symphony (interaction of "narration" and show) is implicitly present in the symphonic frescos;

5) the picture of the world in accordance with the definition of I. Romaniuk, who defines this concept in the chosen discourse.

S. Turnieiev's work is interpreted in the cultural context of the «Great Time». The development of culture is possible due to the continuity, which I. Romaniuk considers as a «criterion of the Ukrainian world picture».

The formation of continuity in the perception of the national world picture by different generations of the Ukrainians (I. Romaniuk 's concept) is carried out through dialogue in the «Great Time» owing to the «Great Memory» of the people of Ukraine (Bakhtin's concept). The image of Ukraine unites the perception of the homeland from two points of view: emotional and sensual, on the one hand, and social – as an awareness of the existential realities of the Ukrainians with their value assessments of everyday life and the inner entity of a person, on the other hand.

Timpani (tulumbas) used to be an irreplaceable attribute of the Cossack's troops. S. P. Turnieiev's statement that the hero of the work is the Cossacks with Taras Bulba as one of them implies the personification of the protagonist by the timbre of the timpani. On the other hand, at a more generalized level of personalization, the role of the timpani can be defined as a symbolic embodiment of the whole Cossacks, rather than an individual representative.

Conclusions. Thus, the picturesque in the analyzed work is manifested through the innovative embodiment of the concept of artistic synthesis and reproduction of the mental picture of the world. The latter is determined by the continuity of the Ukrainian cultural paradigm, its values and spiritual landmarks and at the same time it resonates with the civil lyrics of L. van Beethoven.

The principle of show, illustration of the poetic word by music, is combined in S. Turnieiev's work with a symphonic generalization, due to which the piece is perceived as akin to Beethoven's concepts. The connection with the music for drama performance, which was the basis for the creation of the symphonic frescos, is maintained through thinking in pictures which make up the stage process.

The work presents the sound images of percussion instruments extensively. In particular, the timpani play a meaningful conceptual role as expression of personification – the Cossacks as a community, on the one hand, and Taras Bulba as a victorious warrior, the protagonist of symphonic frescos, on the other hand.

As a research prospect, the author of the article offers further investigation of the sound images of percussion instruments (in expressive and conceptual terms) in the works of modern Ukrainian composers. ● **Key words:** *S. Turneev, the principle of the picture, musical picture, musical fresco, picture of the world, M. M. Bakhtin, dialogue in big time, percussion musical instruments.*



Постановка проблеми. Тема і вибір матеріалу дослідження обумовлені тим, що в 2016 році авторка статті брала участь у виконанні симфонічних фресок «Тарас Бульба» С. Турнеєва, провівши партії групи ударних інструментів¹. Істинний митець намагається у своїй творчості поєднати підсвідоме, інтуїтивне та свідоме, раціональне. Саме тому й виникла необхідність осмислити виконавське прочитання твору в єдності з композиторською його концепцією, відбивши роздуми у формі наукової рефлексії. Усвідомлюючи відповідальність виконавця перед композитором у статусі посередника між автором та слухачькою аудиторією, 16 січня 2020 року авторка статті здійснила інтерв'ю з С. Турнеєвим. Його метою явилось зведення до спільного знаменника рефлексій щодо симфонічних фресок «Тарас Бульба» композитора та виконавця його твору, що відтак надихнуло інтерв'юерку на написання наукової публікації.

Проблематика дослідження збігається також з темою Харківських асамблей 2020 року, оскільки культурно-мистецький захід й наукова конференція під його егідою присвячені річниці Л. Бетховена. Роздумуючи, хто є героєм його симфонічних фресок «Тарас Бульба», С. Турнеєв сказав в інтерв'ю: «... у мене підхід як у класиків. Ось у Бетховена ти можеш знайти конкретного героя в його симфоніях? Не можеш. Запитаємо: “Хто герой? – Народ”. І ось у мене герой – не Тарас, не Остап і не Андрій – а народ».

Окрема увага у публікації приділена трактовці ударних інструментів, їх виражальному та концепційному значенню в симфонічній партитурі аналізованого твору.

Сергій Петрович Турнеєв – сучасний представник харківської композиторської школи, випускник Харківського інституту мистецтв 1981 року, клас професора, заслуженого діяча мистецтв України В. Т. Борисова. Значна частина його творчого шляху пов'язана з музикою для театру, але її змістовність та самодостатність дозволили

¹ В концерті «Свято Вишиванки» з Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський», який відбувся у місті Харків 19 травня 2016 року; диригент – лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, заслужена артистка України Вікторія Жадько; читці – Юлія Єрмакова, Владислав Москалець.

композиторові створити з музики до одного зі спектаклів самостійний розгорнутий симфонічний твір.

18 листопада 2008 року в Луганську відбулася прем'єра спектаклю «Тарас Бульба» Леоніда Тома за М. В. Гоголем, музику до якої написав С. Турнеєв². Трохи згодом композитор переробив музичний матеріал, склавши його в новий твір з показовим авторським найменуванням, що вказує на жанровий модус – «симфонічні фрески». Вперше твір виконано в 2011 році³. *Актуальність теми* обумовлює жанрово-семантичний аналіз малодослідженого твору, який своїми художніми якостями заслуговує на введення в науковий обіг вітчизняного музикознавства.

Аналіз останніх публікацій за темою. Теоретичною базою наукової розвідки є праці, що репрезентують три напрями у вивченні специфіки картини як явища музичного мистецтва: 1) картинний принцип композиції в умовах епічного симфонізму: роботи І. Алексєєвої (1998), В. Валькової (2012; електронний ресурс), Н. Винокурової (2011); 2) жанр симфонічної картини: дослідження О. Єндуткіної (Ширяєвої) (2004; 2015; 2018); 3) типологія картинних образів музики: кандидатська дисертація Н. Рибак (2006).

О. Єндуткіна (Ширяєва) (2004) пише про наявність семантичного інваріанта розглянутого нею жанра симфонічної картини: «Величезна кількість творів, створених протягом всього ХХ століття в жанрі му-

² Епічна драма «Тарас Бульба» Леоніда Тома по М. В. Гоголю. Вистава, здійснювана творчим колективом театру на Оборонній (місто Луганськ). Цей спектакль – золотий призер XVI Міжнародного театрального форуму «Золотий Витязь» (2018 р.). У головній ролі народний артист України Михайло Голубович. Режисер-постановник – засл. діяч мистецтв України Володимир Московченко, сценографія та костюми – Ірина Лубська, композитор – засл. діяч мистецтв України Сергій Турнеєв, хореографія – засл. артист України Володимир Онищенко, сценічний бій – засл. артист України Олександр Реда.

³ Великий концертний зал Луганської обласної філармонії. Симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії за участю артистів Луганського обласного академічного Українського музично-драматичного театру Віталія Лясникова, Наталі Гнутової. Режисер заслужений діяч мистецтв України Володимир Московченко. Відеоредактор Віктор Шавернев. Диригент – лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, заслужена артистка України Вікторія Жадько.



зичної картини, свідчить про широке зверненні до неї як вітчизняних, так і зарубіжних композиторів, а поява її численних різновидів (фреска, вітраж, акварель, естамп, лубок і ін.) говорить про значну еволюцію жанру при збереженні його глибинного семантичного інваріанта» (21–22).

Н. Рибак дає визначення картинності в музиці, яке ми візьмемо за основу нашого дослідження: «<...> картинність музики розуміється як її особлива якість, що виникає в процесі реалізації такого типу художньої свідомості, яке інтуїтивно або свідомо з достатнім ступенем конкретності відображає в творах уявлення про навколишню дійсність і викликає в пам'яті слухача більш-менш виразні візуальні або візуально-пластичні асоціації» (18). Далі дослідниця співвідносить поняття картинність та картинний образ: «Картинність – узагальнена характеристика музики певного типу: тяжіє до стабільності, існує в пам'яті у вигляді стереотипів, образів-еталонів. Картинний образ – індивідуально-конкретне втілення картинності: тяжіє до мобільності, існує у сприйнятті» (там само). Отже, вихідними в пропонованій статті є наступні наукові положення: симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. Турнеєва являють семантичний інваріант музичної фрески, який веде свій родовід від музичної картини, являючи взірць застосування принципу монументального музичного живопису в череді «намальованих» в творі картинних образів. Однак слід додати, що жанр музичної фрески – окремих аспект дослідження, адже в композиторській творчості вона може бути втілена різнопланово, відповідно індивідуально-композиторському задуму. З огляду на це музична картина мислиться як жанровий вид, а музична фреска – різновид.

Мета дослідження – виявити особливості образу України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» С. Турнеєва в аспекті специфіки жанру та його атрибуцій в музиці (в історичному часі).

Методологія. Епічна драма «Тарас Бульба» Л. Тома (по М. Гоголю), до якої С. Турнеєв написав музику, створивши надалі «Симфонічні фрески», як приклад діалогу у «великому часі» (М. Бахтін, 1979). В аналізованому симфонічному творі віддзеркалилась «національна картина світу» / «національний образ світу», що живаються у роботах І. Романюк у якості синонімії (2009; 2012).

На цій підставі ми апелюємо до даної наукової концепції, асимілюючи їх до специфіки іншого контексту – синтезу мистецтв на новітньому етапі розвитку культури.

Виклад основного матеріалу. В світовій культурі віднаходимо музичні твори, де відбилась взаємодія музики та живопису: симфонічна картина «Садко» (1867) М. Римського-Корсакова, фортепіанний цикл «Малюнки з виставки» (1874) М. Мусоргського, музична картина для оркестру «В Середній Азії» (1880) О. Бородіна, «Етюди-картини» ор. 33 (1911) та ор. 39 (1917) С. Рахманінова; симфонічна картина-балет для оркестру «Запорожці» (1921) Р. Глієра; концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» (1972) В. Кікти; фреска для симфонічного оркестру «Софія Київська» (1981) В. Дробязгиної, «Фрески Діонісія» для камерного ансамблю (1981) та симфонічна фреска для оркестру «Литовська сага» (2009) Р. Щедріна, хорові концерти «Французькі фрески» (1995), «Іспанські фрески» (1996–1999), «Швейцарські фрески» (2002) й твір для фортепіано «Карпатські фрески» (1993) Л. Дичко, «Симфонічні фрески» Л. Грабовського (1961), опера-ораторія І. Карабиця «Київські фрески» (1983 р., сценарій Б. Олійника). Однак слід зазначити, що між різними видами мистецтва існують не тільки подібності, але й суттєві розбіжності. Згідно спогадам доньки Л. Толстого Т. Л. Сухотіної-Толстої, друг її батька художник Микола Ге писав: «Картина – не слово! Вона дає одну хвилину, і в цій хвилині має бути усе. Глянув – і все! Як Ромео на Джульєтту – і назад. А немає цього – немає картини» (1904: 16). Утім в музичному мистецтві картинний принцип композиції, що породжує відчуття зримості образів, є типовим для епічного симфонізму.

Як відомо, епос як рід літератури (поряд з лірикою і драмою) безпосередньо пов'язаний зі словом. Тим більш, що етимологія поняття «епос» також вказує на вербальну природу явища, оскільки в перекладі з давньогрецької *ἔπος* означає «слово», «оповідання», «вірш». Жанр, до якого звертається Л. Тома, створюючи «Тараса Бульбу» – епічна драма. Фрагменти, обрані С. Турнеєвим для симфонічних фресок, ілюструють обраний Л. Тома принцип. Він перегукується з особливостями музичних творів, де композитори в умовах епічного



симфонізму обирають картинний принцип композиції. І. Алексеева, аналізуючи поетику Другої симфонії О. Бородіна пише про роль епічного в процесі музичного розвитку, звертаючи увагу на застосування картинного принципу. Про II та III частини дослідниця пише наступне: «Виникає враження переміщення погляду автора з однієї деталі музичної картини на іншу, а не руху самих “подій”» (1998: електронний ресурс без пагінації).

Попри процитоване міркування М. Ге щодо сприйняття живопису існує також інша властивість образотворчого мистецтва, яку зазначав німецький віршописець та драматург Г. Е. Лессінг, співвідносячи живопис з поезією: «Чим більше ми дивимося, тим більше думка наша додає до видимого, і чим сильніше працює думка, тим більше збуджується наша уява» (1953: 397). Саме тому принцип картини виявився близьким митцям, що створювали артефакти в естетичних умовах інших видів мистецтва – драматичного театру та музики. Мислення картинами є атрибутом спектаклю (зміна декорацій, місця дії), будь-то в драматичній чи музичній виставі. Загалом, театральні діячі взагалі мислять картинами, сценами, мізансценами.

У драматичному театрі слово є одним із найважливіших, але не єдиним, учасником в семіотичному ансамблі театрального тексту, апелюючи до інтелектуального та чуттєвого сприйняття театральної публіки. Мислення творців вистави в площині картинності, зверненості до зору реципієнта є складовою театрального мислення митців, котрі працюють у театрі. На зв'язок театрального й образотворчого мистецтв вказує роздум Ш. Гуно: «Сценічне мистецтво подібне мистецтву портретиста: воно повинне обрисовувати характери, як художник малює обличчя й позу, воно зобов'язано сприйняти й зафіксувати усі риси, усі ледь помітні зміни, сукупність яких надає фізіономії те, що ми називаємо особистістю. Безсмертні твори Шекспіра: “Гамлет”, “Річард III”, “Отелло”, “Леді Макбет”, вони настільки схожі на зображуваний тип, що ми їх сприймаємо як живу реальність і тому цілком справедливо йменуємо творіннями. Оперна музика підпорядковується тим же законам, поза яких вона не існує. Ціль її – створювати образи. Але якщо живопис сприймається безпосередньо нашим розумом, музику ми сприймаємо лише поступово, от чому перші враження

бувають настільки помилковими» (1962: 106). Не випадково крупні оперні розділи монументального плану нерідко називають фресками. Можна говорити про таке явище, як оперна фреска. Як-от багатофігурною монументальною фрескою сприймається картина весільного бенкету в I дії опери «Руслан і Людмила» М. Глінки в цілому, або монументальна вокально-симфонічна фреска, якою є стилізований під архаїку хор «*Лель таинственный, упоительный*» із цього ж акту.

Ще один приклад фрески у музичному театрі – опера «Садко» М. Римського-Корсакова, що складається із 7-ми картин, не поділяючись на дії та сцени, причому узагальнений образ кожної з картин так і проситься бути закарбованим у монументальній живописній техніці, утворюючи цикл. Його, приміром, можна представити як послідовність фресок: велелюдний бенкет у багатих хоромах братчини у Новгороді – на I картині; Садко з зачудованням спостерігає момент перетворення білих лебедиць в красних дівичь – на II картині; велелюдна сцена на пристані у Новгороді на березу Ільмень-озера, виступ Садка в підводнім теремові перед царем Морським і царицею Водяницею поміж фантастично-міфологічних істот та мешканців моря – на VI картині; Садко в оточенні народу, біля нього Любава, через лук дзюркотає нова річка, якій можна надати обриси водяної царівни, обличчя зображених на картині радісні у зв'язку із зустріччю зі співцем, водночас на них вільно вгадується емоція здивовання чудом – на VII картині. І на кожній з фресок присутній Садко з гусями, музикант та мореплавець (як і сам М. А. Римський-Корсаков), який підкорив природні сили мистецтвом.

Сюжети фрескових розписів узгоджуються з міфом та архаїкою, велелюдними сценами й образами безкрайніх водних просторів, що складають основу, так би мовити, картин, створених у монументальній техніці й обраних нами у якості прикладів оперних фресок. Слід зазначити, що в опері «Садко» зображувана композитором картина поступово вимальовується завдяки часопросторовості сценічної дії в музичному театрі (се означає єдність законів музики й сценічної вистави). Так, часопростір оперної інсценівки закарбовується в свідомості реципієнта як уявно-умовний простір фрески, що відбиває музично-сценічний живопис твору.



Сприймання «картинок», що динамічно включаються в часо-просторовий континуум інсценівки, створеної постановниками та втіленої виконавцями, посилюється завдяки входженню в суспільну свідомість не тільки надбань живопису, а й кінематографа, оскільки кінострічка складається з кадрів, які можна закарбувати також за допомогою скріншотів. Фотографія – спосіб фіксації миттєвостей буття та художня діяльність, її вдосконалення та полегшення процесу фотографування, друку фотографій й зберігання їх в електронному форматі, все більше входження фотографування в життя пересічних громадян – усе це теж сприяє розвитку візуальної перцепції дійсності та мистецтва, а цей відповідної якості творчого мислення митців. Зазначимо, що і відеозйомка з можливістю розбиття відзнятого на кадри може бути часткою повсякденного життя особи у зв'язку із розвитком технологій.

Жанр музичної фрески не є новим у музичному мистецтві. О. Тиха (2010), досліджуючи його в творчості композиторів ХХ сторіччя, наводить чимало зразків, починаючи з «Фресок П'єро делла Франческа» Богуслава Мартіну (1955) та «Симфонічних фресок» Леоніда Грабовського (1961). Дослідниця виокремлює наступні стилеві ознаки фресок:

- глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності;
- монументальність на рівні форми: багаточастинність, масштабність, «мозаїчність» конструкцій і, в той же час, можливість узагальнення;
- індивідуальність і різномірність виконавського складу;
- специфічна «живописність» музичної мови (використання сонорно-колеристичних можливостей гармонії);
- доступність сприйняття як якість «демократичності» (2010: 3–5).

Симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. Турнеєва повною мірою відповідають цим критеріям, і єдиною причиною того, що цей твір не згадується в переліку зразків жанру, можна вважати те, що цитована стаття вийшла друком в 2010 році, роком раніше його прем'єри. Підтвердженням цього припущення стає те, що в дипломній роботі Н. Назарової (2016), що присвячена розгляду «Ярмарки» з циклу

«Російські фрески» Б. П. Кравченка, аналізований твір С. Турнеєва включений в перелік музичних фресок поряд з опусами М. Кажлаєва, Ч. Нуримова (20). Визначені дипломницею характерні жанрові ознаки також можуть бути повною мірою застосовані щодо «Симфонічних фресок» С. Турнеєва: «<...> масштабність, монументальність задуму, монтажність побудови лібрето, втілення епічного начала. Сюжетною основою фресок стають видатні особистості, історично значимі події. <...> найчастіше це циклічні твори, що складаються з окремих музичних замальовок, спрямованих на висвітлення однієї масштабної ідеї» (21). Кожна з ознак точно характеризує аналізований твір, особливо зауваження про історизм – хоча б і в вигляді історично орієнтованого наративу. Співзвучним для «Симфонічних фресок» С. Турнеєва є резюме, надане Ю. Малишевим одному з перших творів в цьому жанрі – «Симфонічним фрескам» Л. Грабовського: «Музичний зміст “Фресок” далеко не вичерпується звукозображальними, ілюстративними прийомами. Послідовність частин, що виявляє чіткий та логічний музично-драматургічний задум, тематичні ремінісценції, <...> цілком одверте прагнення виявити своє ставлення до зображуваного (перша частина й підсумувати у фіналі сказане» (1968: 145). Очевидна паралель між цими творами полягає також і в тематиці та ідейному задумі: засудження нищівних наслідків війни в хронологічно першому творі виявлено яскравіше та стає фокусом уваги, але сам С. Турнеєв в інтерв'ю наголошував, що саме цей посил винесено в фінал. Окрім того, обидва цикли мають позамузичну основу (втім, це є досить типовим для даного жанру).

Твір С. Турнеєва спирається на усталену жанрову традицію, яка знаходить і подальше своє продовження. Так, 2015 року Г. П. Дмитрієвим було створено Епічну фреску для солістів, змішаного хору та симфонічного оркестру в дев'яти частинах «Тарас Бульба на вогнищі» на текст М. В. Гоголя з повісті «Тарас Бульба» (симфонічний твір, що за тематикою збігається з аналізованим у пропонованій статті твором С. П. Турнеєва). Хоча включення голосу вказує на вплив іншої жанрової сфери, а саме – ораторії (особливо відчутний з огляду на участь Ісуса як дійової особи), – спорідненість є очевидною. До того ж, в обох «Фресках» надзвичайно потужно представлена гру-



па ударних інструментів – у Г. П. Дмитрієва для неї передбачається шість виконавців.

Зупинимося на розгляді третьої ознаки фресок за визначенням О. Тихої, що стосується індивідуальності складу. Композитор в інтерв'ю зазначав, що наявна партитура відрізняється від театрального першоджерела, але партію ударної групи майже не було змінено. Розгляд твору дозволяє пересвідчитися, що цій групі належить надзвичайно важлива функція, що виходить за рамки ритмічної чи колористичної, – це персоніфікація. С. Турнеєв вказував на те, що через весь спектакль проходив лейтмотив литавр, що виступив символом козацтва. В симфонічному творі партія цього інструменту є драматургічно важливою та детально розробленою. Враховуючи те, що литаври («тулумбас») були неодмінним атрибутом козацького війська (нагадаємо вислів композитора, що героєм твору є козацький народ, а Тарас Бульба є козаком, можна припустити, що саме тембр литавр і є персоніфікацією головного героя. Можливо визначити роль литавр як символу всього козацтва, а не окремого його представника.

В симфонічних фресках «Тарас Бульба» С. П. Турнеєва слово (причому художнє поетичне слово, яке здатне малювати й, додаймо, звучати музикально) має концептуальне значення, ним твориться картина у єдності з інструментальною музикою, яка слідує за віршованим фрагментом. Композитор застосовує фрагменти епічної драми Л. Тома живописно-оповідного плану. Зображальний ряд доповнили також ікони святої Богоматері. Ось як про це казав в інтерв'ю Сергій Петрович: «В нас на органі в філармонії висіли ікони Святої Матері і були читці, тобто – це був образотворчий ряд». Композитор зазначає також, що визначальним у творі є образ вітчизни, яка ототожнюється з матір'ю, жіночим тембром голосу читці: «Я б сказав так, що на чолі стоїть тема матері, тобто – це тема батьківщини, тут мати – вітчизна». У виконанні твору беруть участь 2 читці, які представляють відповідно чоловічий та жіночий образ. Чоловічий голос, на думку автора пропонованої статті, доповнює жіночий, сумісно вони можуть сприйматись у символічному контексті, приміром, як втілення образів Матінки-Землі та козака-захисника або ж дітей України – її синів та доньок, уособлюючи ідею соборної єдності українців та українок.

Материнський образ в аналізованому творі – це жінка-мати та водночас Матінка-Земля, Мати Україна, усі ці узагальнюючі символи мають сакральний смисл для українців. Розміщення ікони Богородиці на органі під час виконання твору корелює з авторським визначенням жанру твору – симфонічна фреска. Симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. П. Турнеєва, таким чином, наділяється іконічними рисами (слід зазначити також, що церковні християнські ікони називають образами). Техніка фрескового розпису застосовувалась з прадавніх часів (в прадавній Греції та Римі), особливого значення вона набуває у християнських храмах. Фреска поряд з мозаїкою та вітражем представляє монументальний живопис. Мати Україна виступає в творі як свята стражденна земля, її долю можна зіставити з життєм праведних святих великомучеників у християнській культурі. Водночас молитва до Богородиці, яка є Великою Матір'ю й заступницею усього людства, відповідає концепційним мотивам аналізованого твору – це мотиви віри, слави, бід війни. В лихі часи людство звертається у молитві до Богородиці, сподіваючись на її заступництво. До історичного минулого апелюють через образ Тараса Бульби М. Гоголь, М. Лисенко, Л. Тома, С. Турнеєв. В аналізованих симфонічних фресках воно кореспондує з сьогоденням країни, яка переживає лихоліття війни на сході України з 2014 року і по сей час.

При всій величї Тараса Бульби як трагічного персонажа С. Турнеєва у симфонічних фресках обирає у якості героя «оповідання» (через умовно візуальний ряд – послідовність симфонічних фресок) не конкретну особистість, а образ Вітчизни, яка об'єднує всіх українців, будь-то доблесні козаки чи працелюбні селяни. В «Симфонічних фресках» Турнеєва картина як композиційна одиниця, що поєднує сприйняття її як явища і поняття, виявляється в різних смислових конотаціях.

1) Картина як артефакт образотворчого мистецтва (фреска Богородиці, уявно візуальний ряд твору).

2) Картина як атрибут спектаклю (через зв'язок з музикою до драматичного спектаклю).

3) Принцип картини як фактор встановлення зв'язків образотворчого з іншими видами мистецтва (через поетичне слово та умовно візуальний ряд, відтворений у музиці).



4) Картинний принцип мислення та композиції, здійснюваний в умовах епічного симфонізму (взаємодія «оповідання» та показу) в знятому вигляді присутній в розглянутих симфонічних фресках.

Концепція твору відповідає українській картині світу. Так, перевіримо це на дефініції І. Романюк: «Картина світу – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови/логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкта викликає механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями наступності, духовності, часопростору)» (2012: 5–6).

Твір С. Турнеєва сприймається у контексті діалогу культур минулого та сьогодення, який відбувається завдяки спадкоємності, що слугує критерієм української картини світу, за І. Романюк. Дослідниця мислить спадкоємність:

- в урахуванні єдності та спадкоємності двох систем історичного буття національної музичної культури: народної (фольклор) та академічної (професійної) (2009: електронний ресурс без пагінації, див. Загальну характеристику роботи, актуальність теми дослідження дисертації);
- як закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять культури, генетичні культурні коди) (2009: електронний ресурс без пагінації, див. Висновки дисертації).

Національна картина світу в свідомості індивіда формується внаслідок встановлення різнобічних спадкоємних зв'язків між різними формами суспільної свідомості – історія України, історія української культури, долучення до артефактів народного та професійного українського мистецтва – усної народної творчості, літератури, живопису, музики й театру. Формування спадкоємності у сприйнятті різними поколіннями українців національної картини світу здійснюється через «діалог у великому часі» завдяки «великій пам'яті» (М. Бахтін).

Висновки. Образ України поєднує сприйняття вітчизни з двох кутів зору: емоційно-чуттєве, з одного боку, та суспільно-соціальне – як усвідомлення реалій існування українців з їх ціннісними оцінками дійсності та внутрішнього буття людини, – з іншого. Картинність

в проаналізованому творі С. Турнеєва проявляється через оригінальне втілення синтезу мистецтв, включаючи відтворення ментальної української картини світу. Остання визначається спадкоємністю української культури, її ціннісно-духовними орієнтирами. Принцип показу, відбиття музикою поетичного слова поєднується в творі з симфонічним узагальненням. Зв'язок з музикою для театральної вистави, що явилась першоосною для створення особливого музичного жанру – симфонічних фресок, що зберігається через мислення картинами як складовими сценічної дії. В творі різнобічно представлено звукообрази ударних інструментів, зокрема, концептуальне значення відіграють литаври як увиразнення ідеї персоніфікації – козацтва як спільноти, з одного боку, та звитяжного воїна Тараса Бульби, головного героя симфонічних фресок – з іншого.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеева, И. В. (1998). Поэтика Второй симфонии А. Бородина (роль эпического в процессе интонационного развёртывания). *Смысловые структуры в музыкальном тексте*, 150, 32–43. Retrieved from <http://docplayer.ru/52370161-Poetika-vtoroy-simfonii-a-borodina-rol-epicheskogo-v-processe-intonacionnogo-razvertyvaniya.html>
- Бахтин, М. М. (1979). Ответ на вопрос редакции «Нового мира». Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 328–335.
- Валькова, В. Б. (2012). Третья симфония Р. М. Глиэра: богатырский эпос на фоне Серебряного века. Retrieved from https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Valkova.pdf
- Валькова, В. Б. (2012). Третья симфония Р. М. Глиэра: опыт обновления русской эпической традиции. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, 2 (23), 61–67.
- Винокурова, Н. В. (2011). *Симфоническое творчество А. К. Глазунова: на пути к неоклассицизму: монография*. Красноярск, 216.
- Гуно, Ш. (1962). Жизнь артиста. Москва: Музыка, 117.
- Ендуткина, О. Ф. (2004). *Жанр симфонической картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 24.



- Лессинг, Г. Э. (1953). Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Лессинг, Г. Э. *Избранные произведения*. Москва: Худож. литература, 385–516.
- Малишев, Ю. (1968). «Симфонічні фрески» Л. Грабовського. *Українське музикознавство*, 3, 113–125.
- Назарова, Н. В. (2016). Б. Кравченко. «Ярмарка» из цикла «Русские фрески» для смешанного хора a capella: некоторые вопросы исполнительского анализа. (Выпускная квалификационная работа). Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 55.
- Романюк, І. А. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 17. Retrieved from https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html
- Романюк, І. А. (2012). Спадкоємність як критерій української картини світу (на прикладі псалми «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 34, 3–16.
- Рыбак, Н. Я. (2006). *Картиность и картинные образы музыки: история и типология*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 28.
- Сухотина-Толстая, Т. Л. (1904). Друзья и гости Ясной Поляны. *Вестник Европы*, VI, ноябрь – декабрь, 5–35.
- Тиха, О. (2010). Музична фреска: до питання про статус жанрового імені. *Київське музикознавство*, 31, 1–6.
- Чайкина, Т. В. (2011). *Жанр картин и сцен в творчестве А. Н. Островского*. (Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук). Иваново: Ивановский гос. ун-т, 21.
- Ширяева, О. Ф. (2018). Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока. *Вестник культуры и искусств*, 1 (53), 91–101.
- Ширяева, О. Ф. (2015). Симфоническая картина: судьба жанра в XX – начале XXI в. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*, 4 (44), 77–85.

REFERENCES

- Alekseeva, I. V. (1998). Poetika Vtoroy simfonii A. Borodina (rol epicheskogo v protsesse intonatsionnogo razvyortyvaniya) [Poetics of A. Borodin's Second Symphony (the role of the epic in the process of intonational development)].

- Sensestructures in musical text*, 150, 32–43. Retrieved from <http://docplayer.ru/52370161-Poetika-vtoroy-simfonii-a-borodina-rol-epicheskogo-v-processe-intonacionnogo-razvertyvaniya.html> [in Russian].
- Bahtin, M. M. Otvet na vopros redaksii «Novogo mira» [Answer to the question of the editors of the «New World»]. Bahtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskustvo, 328–335 [in Russian].
- Val'kova, V. B. (2012). Tretya simfoniya R. M. Gliera: bogatyirskiy epos na fone Serebryanogo veka [Third symphony by R. M. Glier: heroic epic against the background of the Silver Age]. Retrieved from https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Valkova.pdf [in Russian].
- Val'kova, V. B. (2012). Tretya simfoniya R. M. Gliera: opyt obnovleniya russkoy epicheskoy traditsii [Third symphony by R. M. Glier: the experience of renewing the Russian epic tradition]. *Actual problems of higher music education*, 2 (23), 61–67 [in Russian].
- Vinokurova, N. V. (2011). *Simfonicheskoe tvorchestvo A. K. Glazunova: na puti k neoklassitsizmu: monografiya [Symphonic creativity of A. K. Glazunov: on the way to neoclassicism: monograph]*. Krasnoyarsk, 216 [in Russian].
- Guno, Sh. (1962). *Zhizn artista [Artist life]*. Moscow: Muzyka, 117 [in Russian].
- Endutkina, O. F. (2004). *Zhanr simfonicheskoy kartinyi v simfonicheskom tvorchestve russkih kompozitorov vtoroy polovinyi XIX – nachala XX vekov [The genre of the symphonic picture in the symphonic works of Russian composers of the second half of the XIX – early XX centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Novosibirsk state conservatory named by M. I. Glinka, 24 [in Russian].
- Lessing, G. E. (1953). Laokoon, ili o granitsah zhivopisi i poezii [Laocoon, or on the boundaries of painting and poetry]. Lessing, G. E. *Izbrannyye proizvedeniya [Selected works]*. Moskva: Hudozh. literatura, 385–516 [in Russian].
- Malyshev, Yu. (1968). «Symfonichni fresky» L. Grabovs'koho [“Symphonic frescoes” by L. Grabowsky]. *Ukrainian Musicology*, 3, 113–125 [in Ukrainian].
- Nazarova, N. V. (2016). *B. Kravchenko. «Yarmarka» iz tsikla «Russkie freski» dlya smeshannogo hora a capella: nekotoryie voprosyi ispolnitelskogo analiza [B. Kravchenko. «Fair» from the cycle «Russian frescoes» for mixed choir a capella: some questions of the performing analysis]*. (Graduate qualification work). Saratov state conservatory named by L. V. Sobinova, 55 [in Russian].



- Romaniuk, I. A. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladakh ukrainskoi muzychnoi kultury) [*«Picture of the world» in the system of categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture)*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv state university of Arts named by I. P. Kotlyarevsky, 17. Retrieved from https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. A. (2012). Spadkoiemnist yak kryterii ukrainskoi kartyny svitu (na prykladi psalmy «Oleksii, cholovik Bozhyi» O. Koshytsia) [Succession as a criterion of the Ukrainian picture of the world (on the example of the psalm «Alexis, the man of God» by O. Koshyts)]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 34, 3–16 [in Ukrainian].
- Ryibak, N. Ya. (2006). *Kartinnost i kartinnyie obrazyi muzyki: istoriya i tipologiya* [*Picture and picture images of music: history and typology*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Magnitogorsk state conservatory (academy) named by M. I. Glinka, 28 [in Russian].
- Suhotina-Tolstaya, T. L. (1904). Druzya i gosti Yasnoy Polyanyi [Friends and guests of Yasnaya Polyana]. *Bulletin of Europe*, VI, November – December, 5–35 [in Russian].
- Tykha, O. (2010). Muzychna freska: do pytannia pro status zhanrovoho imeni [Musical fresco: to the question of the status of the genre name]. *Kyiv Musicology*, 31, 1–6 [in Ukrainian].
- Chaykina, T. V. (2011). *Zhanr kartin i stsen v tvorchestve A. N. Ostrovskogo* [*Genre of pictures and scenes in the works of A. N. Ostrovsky*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Ivanovo state university, 21 [in Russian].
- Shiryayeva, O. F. (2018). Zhanr muzyikalnoy kartyni v tvorchestve kompozitorov Sibiri i Dalnego Vostoka [The genre of the musical picture in the works of composers of Siberia and the Far East]. *Bulletin of Culture and Arts*, 1 (53), 91–101 [in Russian].
- Shiryayeva, O. F. (2015). Simfonicheskaya kartina: sudba zhanra v XX – nachale XXI v. [Symphonic picture: the fate of the genre in the XX – early XXI century]. *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, 4 (44), 77–85 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 6.12.2019 р.

УДК 78.03 : 78.071.1 (439) (092) : 780.616.432

DOI 10.34064/khnum1-5703

Геді Анастасія

ORCID 0000-0001-7485-5712

Національна музична академія музики імені П. І. Чайковського,
01001 вул. Архітектора Городецького 1–3/11, Київ, Україна

ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ БЕЛИ БАРТОКА

АНОТАЦІЯ • Геді А. Еволюція фортеп'янного стилю Бели Бартока.

Досліджується виконавська складова творчості Б. Бартока-піаніста, що попри вивченість багатьох аспектів його діяльності, до нині залишається без спеціального аналізу. Український слухач знайомий з обмеженим колом творів Б. Бартока, тому акцентуація виконавської діяльності митця слугує додатковим стимулом *актуалізаційного* мистецтва в наш час. Існує певна кількість творів, написаних досить традиційно, в класичному ключі. У цих творах Б. Барток досить скупо використовує колористичні можливості фортеп'яно (широкий охват регістрів, педальні ефекти), яскравим прикладом є «Румунські народні танці» ор. 8-а. Констатуємо «накладення» класичної традиції, і нових течій, пов'язаних з ударним розумінням фортеп'яно. З точки зору часової організації його твори відрізняє широке використання репетиційної техніки, прийомів *ostinato*, метрична змінність, поліритмія. Відзначені віхові твори фортеп'янної еволюції стилю митця: Рапсодія, цикли «Румунські народні танці», гранично складні в піаністичному відношенні «Етюди» ор. 18 як зразок експресіоністської естетики.

Більшість фортеп'янних творів Б. Бартока були написані в ранній і експериментальний періоди творчості. Простежено «схильність» Б. Бартока до первинних і романтичних жанрів, програмної циклічності; незмінний інтерес до творення дитячого репертуару (задля популяризації народної музики і залучення дітей до нової музичної мови). В цілому еволюцію фортеп'янного стилю Б. Бартока можна розглядати як рух від романтичної (через фольклоризм) до неокласичної традиції, що проявляється в зміні музично-мовних ресурсів (ритм, гармонія, особливості організації музичної форми, фактура,



мелос). Як наслідок, змінювався і звуковий образ фортепіано. Засаднича якість фортепіанного стилю митця – національна характерність, оповита ресурсами новітньої техніки музичної композиції. Слуховий аналіз виконавського стилю Б. Бартока дозволив зробити висновок, що на відміну від багатьох піаністів романтичної традиції, Б. Барток дуже помірно користується педальними ефектами, віддаючи перевагу ясному і чіткому промовлянню всіх елементів фактури. Отже, фортепіанне письмо Бели Бартока є вираженням новаційного мислення митця, в якому виконавська складова його власних можливостей відіграла ключову роль. ● **Ключові слова:** *твори Бели Бартока, фортепіанний стиль, композиторське письмо.*

ABSTRACT • Gedi A. The evolution of B. Bartok's piano style.

Subject actuality. The article highlights the evolution of the compositional style of the Hungarian composer, taking into account the performance component of Bartok as a pianist. Based on existing musicological sources (works by A. Alekseev, B. Sabolcha, S. Sigitov, J. Uyfaluhi, I. Martynov, I. Nestev, A. Malinkovskaya) the historical periodization of the general interest in Bartok's work is indicated. Despite the study of many aspects of his creative activity, the performance of B. Bartok still remains without special analysis. Therefore, the process of studying the work of B. Bartok today can not be considered completed. The issues of interaction between the compositional and performance style of B. Bartok, modern interpretations of his works remain opened. The Ukrainian listener is familiar with a limited range of B. Bartok's works, so the emphasis on the artist's performance serves as an additional stimulus for the actualization of his art in our time.

The main presentation of the material. The evolution of B. Bartok's piano style was identified as a problem by L. Gakkel through the constituent parameters of the piano style: 1) the "realistic-non-pedal" sound image of the piano; 2) coloristic shock-noise method of sound construction; 3) textured accentuated tone as a tonal-harmonic ground. Indeed, many works of the composer testify to this interpretation of the piano: "Two elegies op. 8 / b, Burlesque three pieces op. 8c, Suite op. 14, Etudes op. 18, Sonata; three concertos for piano and orchestra. However, there are a number of works written quite traditionally, in the classical key. In these works B. Bartok uses the coloristic possibilities of the piano quite avariciously (wide range of registers, pedal effects), a striking example is the "Romanian folk dances" op. 8-a).

Milestones of the piano evolution of the artist's style are marked: Rhapsody, cycles "Romanian folk dances". Etudes op. 18 – a sample of expressionist aesthetics, extremely complex in pianistic terms. They use extreme technical difficulties that require maximum arm stretching and great physical strength. Most of Bartok's piano works were written in the first two creation periods – early and experimental. The composer's attention was focused on three genre areas: folklore, pedagogics, innovation. The communicative semantics of these spheres, of course, influenced the composer's decisions in the formative field, texture, piano technique, the level of virtuosity. The regularities are traced: B. Bartok's "commitment" to primary (song and dance) and romantic genres (elegy, rhapsody, rich people), program cyclicality; constant interest in creating a repertoire for children, which solves two tasks at once: the promotion of folk music and the children involvement into a new musical language.

Note as a contradiction the fact that the analysis of the works of B. Bartok, created in the first and second period, does not fully confirm the version of L. Gakkel, about a radicalistic change in the sound image of the piano. Probably, in B. Bartok's work the new did not exclude the old one. The basic quality of B. Bartok's piano style is its national characteristic, which is shrouded in the resources of the latest technique of musical composition.

Conclusions. B. Bartok-pianist by genotype belongs to the Liszt's branch of European pianism. The Liszt's tradition is a combination of classical-romantic performing principles, which is especially evident in the works of disciples and followers of F. Busoni, K. Martinsen, K. Arrau, and G. Gould. In general, the evolution of B. Bartok's piano style can be seen as a movement from the romantic – through folklore – to the neoclassical tradition, which is manifested in the change of musical-linguistic resources (rhythm, harmony, features of musical form, texture, melody). As a result, also the sound image of the piano was being changed.

Auditory analysis of B. Bartok's performing style allowed us to conclude that, unlike many pianists of the romantic tradition, B. Bartok uses pedal effects very avariciously, preferring clear and precise pronunciation (utterance) of all elements of the texture. We state the «imposition» of the classical tradition, which originates from harpsichordists, and new trends associated with the percussive understanding of the piano.

From the point of view of the temporal organization of the musical form, his works are distinguished by metrical variability and polyrhythm; rhythmic



discrepancy of textured layers; extensive use of repetition techniques and ostinato techniques. The foundations of Bartok's mode-harmonic mentality (reliance on ancient modes of folk music; mode variability in the conditions of chromatic tonality) determine the difficulties of mastering the «intonation dictionary» of his piano works, and in general the technical equipment of the texture. Thus, Bela Bartok's piano writing style is an expression of the artist's innovative thinking, in which the performing component of his own abilities played a key role. • **Key words:** *works by B. Bartok, piano style, compositional writing.*

Актуальність теми. Бела Барток – визнаний класик музичного мистецтва ХХ століття. Втім, коли звертаєшся до сучасних експансій його творів в репертуарі піаністів, розумієш, наскільки цей багатогранний музикант, чия творча еволюція вражає могутньою силою авторського самовираження в багатьох напрямках, залишається для України в певному сенсі «невідомим». Сучасники композитора поцінювали його за відкриття фольклору різних слов'янських народів, що Б. Барток привніс у європейську культуру. При цьому він добре знав композицію за системою А. Шенберга і був видатним виконавцем, одним з найбільш самобутніх піаністів ХХ ст. В юні роки він мав вплив блискучого угорського піаніста-композитора Ерно Донаньї (1877–1960). Особливу значну роль в художньому і суто піаністичному розвитку Б. Бартока зіграв його вчитель в Будапештській академії музики професор Іштван Томан (1862–1940), учень Ф. Ліста, видатний піаніст-педагог кілька поколінь чудових піаністів (Е. Донаньї, І. Кеері-Санто, А. Секей, І. Унгар). Він займався виконавською діяльністю все життя: давав сольні концерти в Будапешті та Парижі, Базелі, Франкфурті-на-Майні, виступав з найкращими диригентами, в камерних ансамблях зі скрипалем Йозефом Сігеті, іншими видатними інструменталістами. В останні роки життя разом зі своєю другою дружиною, піаністкою Дітте Пасторі. Барток концертував Європою і США. Тріо для кларнета і фортепіано «Контрасти» виконане з Йозефом Сігеті і Бені Гудман прозвучало в 1939 році у Нью-Йорку.

Український слухач знайомий з обмеженим колом творів цього видатного майстра. Цікаво, що Барток приїздив до Харкова в якос-

ті концертуючого піаніста та виконував власні твори¹ (в рамках гастролей в СРСР). Отже, його шлях починався з кар'єри піаніста; тож не дивно, що саме його постать була однією з найбільш впливових щодо творення «образу фортепіано» ХХ століття. Однак виконавська постать Б. Бартока-піаніста до нині залишається без спеціального аналізу. Так, А. Малінковська (1985) застерігає від спрощеного погляду на стиль гри Б. Бартока: «...яким гостродинамічним, сучасним духом просякнута трактовка Бартоком сонат Скарлатті, не кажучи вже про бетховенську музику!» І далі стосовно впливу виконавства на композицію: «...ударність бартоківського піанізму – складний и багатий звукокрасочний комплекс. Обов'язковими елементами <...> є своєрідна вібрація гармонічної фарби та секундовий компонент в акордиці (аж до суцільних кластерів)» (А. Малінковська: с. 9).

Є окремі зауваження, які ставлять під сумнів визначення його фортепіанного стилю як «беспедально-ударний», за Л. Гаккелем (1976). Дійсно, багато творів композитора свідчать про подібну трактовку фортепіано: «Дві елегії ор. 8/b (1908–1909), Бурлески-три п'єси ор. 8с (1908–1911), Сюїта ор. 14 (1916), Етюди ор. 18 (1918), Соната (1926); три концерти для фортепіано з оркестром (1926, 1931, 1945). Однак є певна кількість творів, написаних досить традиційно, в «класичному» стилі. У них Б. Барток досить скупко використовує колористичні можливості фортепіано (широкий охват регістрів, педальні ефекти). Яскравим прикладом є «Румунські народні танці» ор. 8-а. Музикознавче осягання творчості Б. Бартока не є завершеним. Наукове обґрунтування значення виконавської діяльності в контексті еволюції композиторського стилю слугує додатковим чинником *актуалізації* його мистецтва в наш час.

Мета дослідження – простежити еволюцію фортепіанного стилю Бартока з урахуванням виконавської складової його творчості.

¹ Авторські концерти Б. Бартока відбулися 1929 року – у Харькові 6 січня, в Одесі 9 січня, Санкт-Петербурзі 16 січня та у Москві 24 січня, де він виконував як власні твори (15 угорських пісень, Бурлески, Румунські колядки, *Allegro barbaro*), так і інших композиторів (З. Кодаї, Б. Марчелло, Л. Россі, Д. Скарлатті), маючи великий успіх у публіки.



Аналіз публікацій затемою. Музикознавчі джерела з «бартокознавства» можна умовно поділити на етапи. Так, 20–40-ті роки позначені критичними рецензіями сучасників композитора та дослідників (Б. Асаф'єв, В. Беляєв, А. Буш, Е. Веллес, В. Каратигін, М. Мясковський, М. Равель), які мали змогу з ним особисто спілкуватися, чути його твори, в тому числі в авторському виконанні (за: І. Нестьєв: 782–783). Спроби цілісної характеристики життєтворчості митця в жанрі монографії відбулись лише у 60–70-ті роки (І. Мартинов, 1956; 1968; Б. Сабольчі, 1963; Й. Уйфалуши, 1965; І. Нестьєв, 1969; С. Сігітов, 1971). У наступні 30 років до творів Бартока звертаються поціновувачі окремих ознак його новаторського мислення (І. Чижик, 1981; Е. Деревянченко, 2005; О. Андрєєва, 2013).

Виклад основного матеріалу. Біографи композитора вказують, що перші твори для фортепіано Барток написав у віці дев'яти років (Вальс, Мазурка, Полька). Статус першого опусу отримала тільки Рапсодія 1904 року створення, згодом перероблена композитором для виконання з оркестром і звана в листах композитора «Konzertstück». Є дані про авторське виконання Рапсодії ор. 1 в серпні 1905 року в Парижі на конкурсі імені Антона Рубінштейна, де Б. Барток представляв свій твір з оркестром Ламуре під керуванням Камілла Шевійєра, французького композитора, віолончеліста і члена журі конкурсу, та був удостоєний диплома. Саме для конкурсу він зробив перекладення для фортепіано з оркестром. Отже, можна констатувати наявний романтичний орієнтир молодого композитора. Як і романтики, Б. Барток вважав за краще працювати в циклічних формах. Вони переважають за кількістю в порівнянні з іншими формами фортепіанної творчості («Багателі», «Ескізи», «Траурні пісні», «Бурлески», «Імпровізації», «На вільному повітрі», Три рондо»).

На початку професійної освіти Б. Барток-піаніст належав до лістовської «гілки» європейського піанізму, представники якої вважали рояль аналогом оркестру з великими тембро-динамічними можливостями. Коли Ф. Ліст зробив переклад для фортепіано усіх бетховенських симфоній, то цим він наголосив себе продовжувачем класичної традиції. Отже, лістовська виконавська традиція виявилася з'єднанням класико-романтичних принципів, що особливо яскраво

простежується у творчості учнів і послідовників славетного генія угорської музики (Ф. Бузони, К. Мартінсен, К. Аррау, Г. Гульда).

До речі, існує запис 1940 року «Крейцерової» сонати Л. Бетховена у виконанні Б. Бартока та Й. Сігеті, що підтверджує належність Бартока-піаніста до класичної традиції (на певному етапі). Оскільки двох музикантів пов'язувала багаторічна творча дружба і вони багато грали разом, ясно, що інтерпретація бетховенської сонати демонструє «дуєт одностумців». Б. Барток наче свідомо обирає роль співтворця, не змагаючись зі скрипалем. Партія фортепіано звучить ніби приглушено: ясно, темброво і ритмічно окреслено, але ніколи не вривень зі скрипкою. Можна ясно відчути фірмовий бартоковській звуковий стиль, що виявляється в ритмічній пружності, реєстровому різноманітності звучання, характерному гострому туше.

За Л. Гаккелем, еволюція фортепіанного стилю митця складалася так: 1897–1908 – ранній стиль, що поєднує романтичні та фольклорні ознаки;

1908–1914 – ствердження ударно-беспедального піанізму;

1914–1917 – перші кроки до неокласицизму;

20-і роки – поліфонічний реально-беспедальний піанізм;

30-і роки – тенденція до синтезу².

У цій періодизації є дивовижна «лакуна» – 1918 рік. Саме тоді були написані «Етюди оп. 18», котрі І. Нестьєв (1969) вважав модерновим проявом національного стилю, а Л. Гаккель (1976) відносив до неокласицизму, з чим не можна погодитися. Цикл з трьох етюдів, дотриманих у певному фактурному і темповому форматі, є одним з найбільш експресіоністських опусів Б. Бартока. Перший (*Allegromolto*) має інтервальну будову з чергувань малої нони, великої секунди та малої терції в горизонтальних проєкціях. Особливе значення має реєстровий контраст: розташування голосів по зонам в межах чотирьох октав, прийом «чорно-білої» фактури та гра в «три руки» в середньому розділі п'єс.

² Симптоматично, що в останній період творчості, далеко від батьківщини Барток створив тільки один фортепіанний твір – Третій концерт для фортепіано з оркестром, в якому всі творчі інтенції композитора об'єднуються в новий стильовий синтез (неокласицизм) з елементами ностальгії за «вербункошем».



Етюд № 2 (*Andantesostenuto*) – більш традиційний за фактурним викладом: мелодичний голос, оповитий фігураціямив умовах бартоковської ладогармонії. Третій етюд (*Rubato*) – витончене капричіо, де можна виявити динамічне і темпоритмічне розмаїття. У ньому експонована звукова структура – «акорд Бартока»³ (термін Е. Лендваї) він став наповненням як фонових, так і мелодійних голосів (горизонтально і вертикально). Характерними є метро-ритмічні формули 10/16, 9/16, 11/16. На особливу увагу заслуговує акцентування мелодії в умовах поліметрії 2/8, 3/8, 4/8. Отже, стилістику Етюдів ор. 18 Б. Бартока створює метро-ритмічна ладо-гармонічна специфіка. До ускладнень музичної мови слід віднести незвичні групування в різних голосах (квінтोलі, секстолі, септолі), перманентну зміну метру (10/16, 11/16, 15/16, 7/8, 9/16), нашарування формул різних пластах фактури.

Етюди ор. 18 гранично складні в піаністичному відношенні. У них застосовані крайні технічні складності, що вимагають максимального розтягування рук і великої фізичної сили: унісон руху обох рук з висхідними і спадними стрибками на нону, дециму, відпрацювання хвилеподібних арпеджійованих пасажів, накладання фактурних шарів, складні поєднання горизонтальних і вертикальних проєкцій теми, яка трансформується акордова техніка. З одного боку, Етюди Б. Бартока продовжують традицію концертних етюдів Ф. Ліста, Ф. Шопена, К. Дебюссі, де задум композитора не зводиться тільки до технічних вправ. З іншого – в них закладена інша естетика звуку, простежується вплив творчості А. Шенберга з його ранніми творами (Три п'єси ор. 11). У них він почерпнув для себе прийоми безперервних «інверсій», опору на дисонанси в умовах відсутності тональності.

Стосовно виконання цього опусу існує дуже мало фактів. Барток їх зіграв у Будапеште 21 квітня 1919 року. Із сучасних – запис ор. 18 відомим угорським піаністом Золтаном Кочишем.

³ У складі цього акорду – мала терція – чиста кварта – мала терція, або інші септакордові структури (мала секунда – мала терція, мала терції – чиста кварта, мала секунда – чиста кварта).

Серед фольклорних праць Б. Бартока вирізняється капітальна збірка румунських колядок (вийшла друком 1935 р., у Відні), що налічує 484 старовинних обрядових наспіви. З них композитор відібрав 20 і на їх основі створив цикли «Румунські колядки» і «Румунські різдвяні пісні», які є цікавими з точки зору еволюції фортепіанного стилю. Кожна серія мініатюр складається з 10 п'єс, що без цезур змінюють одна одну. На особливу увагу заслуговує метроритм «Румунських колядок». Лише менша частина витримана у звичних для танцювальних мелодій дводольних розмірах з повторюваним чергуванням сильних і слабких долей (№№ 5, 9 в першій серії, №№ 1, 4, 5, 7, 8 – у другій). У більшості ж п'єс застосовуються складні чергування дво- і тридольних розмірів, або змішані: 5/8, 7/8.

Особливо цікаві комбінації з вісімок, близькі до болгарських ритмів, що діляться на нерівні групи $2/8 + 3/8 + 3/8$ (№ 7 з першої серії і № 6 – з другої). «Звідси йде шлях до метроритму першої частини “Музики для струнних інструментів, ударних і челести”, до танців в болгарських ритмах з “Мікрокосмосу” і до інших пізніших творів Бартока», – вважав І. Мартинов (1968: 79). Зауважимо, що примхливість ритму є суттєвою ознакою румунської музики. У записах пісень, наведеної в нотному виданні, видно, що в багатьох піснях відсутня квадратність, зате є змінність метра, складні ритмічні групи. При обробці народних наспівів композитор додатково ускладнює ритмічний малюнок, вводячи додаткові голоси з власним ритмом. Ця ритмічна «поліфонія пластів» народжує відчуття хисткості, легкості, імпровізаційності фактури і представляє значну складність для виконавця.

Цікаво відзначити й те, що в деяких виданнях «Румунських колядок» Б. Бартока існує концертний варіант «Appendix: versions for concert use», очевидно, розрахований на відгук публіки. Зміни в ньому стосуються лише восьми колядок (по чотири з кожного зошита). З першого зошита – №№ 3, 5, 6, 8, з другого – №№ 2, 4, 5, 7. У концертному варіанті фортепіанна фактура значно ускладнена за рахунок подвоєння мелодії в октаві унісоно і акорди, що нагадує салонно-віртуозний стиль мистецтва ХІХ століття.



Наприклад, колядка № 3 з першого зошита:



Партія лівої руки перенесена на октаву вниз, а тема подвоюється в октавний унісон. Також бачимо характерне для романтичної культури охоплення регістрів, що має ефект оркестрового звучання. Слід зазначити, що в такому варіанті неможливе беспедальне виконання, за принципом «звучить те, що можливо взяти руками». У новому концертному варіанті взяття педалі є обов'язковою умовою адекватної реалізації нотного запису.



Позначимо виконавсько-стильові параметри «Румунських колядок» Б. Бартока. Про розвиток *романтичної* традиції свідчать: 1) технічно нескладне фортепіанне письмо, призначене для домашнього музикування, що зумовило малу форму, контрастність і різнохарактерність музичних образів; 2) створення циклу, який можна викону-

вати на концертній естраді з характерними для романтизму технічними ефектами, розрахованими на реакцію публіки (подвійні ноти, регістрові стрибки, октавний рух).

Щодо *неофольклорної* тенденції маємо такі спостереження: 1) цикл створений на основі фольклорних тем з метою популяризації румунської музики; 2) реалізація завдання прочитання народної традиції дозволяє наблизити цю музику до молоді, зокрема, через виховання ладо-ритмічного слуху (своєрідні ладо-гармонічні та метро-ритмічні структури фортепіанного письма Бартока). На жаль, «Румунські колядки» мало знайомі вітчизняному слухачеві: виконання цього твору в Україні не відбулося. Тому заслуговує на особливу увагу діяльність угорського піаніста Золтана Кочіша, який у 2005 році завершив запис повного зібрання творів композитора для фортепіано. Можна стверджувати, що у піаніста є власне відчуття бартоківського піанізму як цілісної системи світовідчуття. У його виконанні «Румунські колядки» – яскравий зразок новітнього концертного стилю.

«Румунські танці» – ще одне втілення педагогічних і просвітницьких принципів Б. Бартока. Частини циклу мають програмні назви:

Jocubbetă Танок з палками – a-moll

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. <i>Bravil</i> | Танок з кушаком (коло) – d-moll |
| 2. <i>Peloc</i> | Стрибковий танок (танець на місці) – h-moll |
| 3. <i>Buciumeana</i> | Танок з Бучуна – A-dur |
| 4. <i>Poargă Românească</i> | Румунська полька – D-dur |
| 5. <i>Măruntel</i> | Швидкий танець – A-dur |

«Румунські народні танці» Б. Бартока засновані на ритмо-мелодичних формулах, являючи чарівний світ румунського фольклору: від запальних швидких танців до ліричних імпровізацій. За жанровою будовою твір нагадує тип старовинної сюїти: перші два танці замінюють алеманду і куранти (перший – повільний, другий – швидкий), третій і четвертий – сарабанду (обидва повільні), яка є драматичним центром всього твору, а п'ятий і шостий – наче жига своєю швидкістю з тенденцією на прискорення – завершує сюжет. Народна основа твору втілена через ударний піанізм; відсутність педалі; прозору



фактуру; ясну вертикаль; тісне регістрове розташування. Фортепіанні п'єси орієнтовані на технічно не складне письмо, що обумовлює лаконізм, просту ритміку, контрастність образів. Цей цикл – вдала спроба максимально адекватної передачі на фортепіано звучання народних інструментів, що зумовило тембрально-кolorистичні рішення. Так, у танці № 2 можна почути «скрипкову» фактуру, в танці № 3 – імітація тьмяного тембру флуера з майже безперервними форшлагами і мордентами.

«Румунські народні танці» Бартока були написані з метою домашнього музикування. В цьому сенсі вони співвідносяться з «Німецькими танцями» Л. Бетховена, «Норвезькими танцями» Е. Гріга, «Слов'янськими танцями» А. Дворжака. Музика «Румунських танців» відома в безлічі перекладень: для віолончелі, для різних інструментальних складів (для 15-ти саксофонів, ударних і фортепіано, для 7-ми кларнетів, флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни). Найпопулярніша версія – транскрипція для скрипки і фортепіано, зроблена відомим угорським скрипалем Золтаном Секей. Скрипалі навіть сперечаються про первинність версії для фортепіано і для скрипки, але насправді скрипкова версія ближче не до оригіналу, а до оркестрового перекладання, зробленого Б. Бартоком. Наприклад, і в оркестровій, і скрипковій версії № 2 і № 4 в мелодії повністю дубльовані в октаву.

Більшість фортепіанних творів Б. Бартока були написані в перші два періоди творчості – ранній і експериментальний. Увагу композитора було направлено на три сфери: фольклорну, педагогічну, новаторську семантику музичної мови, що, безумовно, впливали на якість фактури, віртуозності, формоутворення. Простежуються певні закономірності: схильність Б. Бартока до первинних (пісні, танцю) і романтичних жанрів (елегія, рапсодія, багатель), програмної циклічності; незмінний інтерес до створення дитячого репертуару, в якому вирішуються відразу два завдання: популяризація народної музики і залучення дітей до нового музичною мовою. Виконавський аналіз творів, створених Б. Бартоком в першому і другому періоді, не підтверджує думку деяких дослідників про кардинальну зміну звукового образу фортепіано з романтичного на ударно-беспедальний.

Засаднича якість фортепіанного письма Б. Бартока – його національна характерність, оповита ресурсами новітньої музичної композиції. Бельгійський музикознавець Дені Ділла зберіг висловлювання Б. Бартока: «Моя гармонія всюди пристосовується до специфічного характеру використовуваних мною мелодій, незалежно від того, чи мають вони народне походження або були складені мною <...> Я можу сказати, що і гармонія носить національний відбиток, проте не в такій мірі, як ритміка і мелодика моїх творів» (цит. за: Мартынов: 252).

Слуховий аналіз виконавського стилю Б. Бартока за існуючими аудіо-записами дозволяє зробити висновок, що на відміну від багатьох піаністів романтичної традиції, він дуже помірно користується педальними ефектами, віддаючи перевагу ясному і чіткому промовлянню всіх елементів фактури. Констатуємо вплив класичної традиції, що бере початок від клавесиністів, і нових течій, пов'язаних з ударним розумінням фортепіано. На ґрунті аналізу аудіо-записів Б. Бартока-піаніста виявлено ознаки його виконавського стилю:

1) просторове розмежування фактури, коли один звуковий шар навмисно «відсуваючи на задній план» нетематичні голоси (барокова традиція);

2) найтонша метроритмічна рухливість, що нівелює особливості акцентуації і туше, які не створюють враження ударності.

Незважаючи на всю емоційність і безпосередність вираження почуттів, Б. Барток відноситься до тих піаністів, у яких *ratio* відіграло найважливішу роль. У його виконавських концепціях чітко простежуються риси, характерні і для композиторського стилю – метроритмічна рухливість, хронотопічний метод творення форми, унікальне прослуховування фактури.

Усупереч поширеній думці про ударність фортепіанного стилю композитора і відмову від романтичної традиції в композиції, у виконавській діяльності Б. Барток застосовує багато чого з арсеналу романтиків. Перш за все, функцію педалі, навіть в тих власних творах, де вона не вказана. Хоча в фортепіанних п'єсах Б. Бартока є місця, які зіграти без педалі неможливо.

Висновки. Фортепіанне письмо Бели Бартока є увиразненням його новаційного композиторського мислення, в якому виконав-



ська складова його власних можливостей відіграла ключову роль. Еволюцію фортепіанного стилю Б. Бартока слід розглядати як рух від романтичної парадигми мислення – через фольклоризм – до неокласичного синтезу. Цей рух легко простежується «на слух» завдяки змінам в системі музично-мовних ресурсів (ритм, гармонія, музична форма, фактура, мелос). Як наслідок, змінювався і звуковий образ фортепіано, що отримав стильову атрибуцію «бартоківський».

Основні чинники ладо-гармонічного стилю Бартока (опора на старовинні лади народної музики; ладова змінність в умовах хроматичної тональності) визначають труднощі засвоєння «інтонаційного словника» його творів, і в цілому високотехнічну оснащеність фортепіанної фактури. Рівень володіння інструментом у Б. Бартока, з одного боку, був віртуозно-граничний, а з іншого – декламаційно-мовленнєвий і, головне, доступний великому колу любителів музики. Новаційність фортепіанного письма Бартока стосувалась його відчуття музичного часопростору, що змінило уявлення про становлення форми як процесу. З точки зору часової організації його твори відрізняють метрична змінність і поліритмія; часова розбіжність фактурних пластів; широке використання репетиційної техніки і прийомів *ostinato*. Отже, прийшов час по-новому оцінити творчість Б. Бартока, знявши з нього кліше експериментатора, розгледіти й ті риси стилю, які вказують на його приналежність до «золотого фонду» музичної традиції ХХ століття, що в час глобалізації становить класику світової культури.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева, Е. (2013). Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога востока и запада (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Саратов, 20.
- Беляев, В. (1929). Барток в Москве. *Жизнь искусства*. № 6.
- Буш, А. (1938). Современные течения западной музыки. *Советская музыка*. № 12. 93–101.
- Веллес, Э. (1925). Струнные квартеты Бартока. *Современная музыка*. № 7.
- Деревянченко, Е. (2005). Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статика и динамика развития в первой половине ХХ века (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Киев, 20.

- Глебов, И. (1925). Барток. *Красная газета*. № 118.
- Гаккель, Л. (1976). Фортепианная музыка XX века: очерки. Ленинград: Сов. композитор, 296.
- Нестьев, И. (1969). Бела Барток: жизнь и творчество. Москва: Музыка, 800.
- Малинковская, А. В. (1985). Бела Барток – педагог. Москва: Музыка, 102.
- Мартынов, И. (1968). Бела Барток. Москва: Сов. композитор, 288.
- Мартынов, И. (1956). Бела Барток: Очерк жизни и творчества. Москва: *Музыка*, 168.
- Сигитов, С. (1971). Этапы творческой эволюции Бартока. *Из истории музыки XX века*. Москва: *Музыка*, С. 189–207.
- Чижик, И. (1981). Ладоритмические закономерности музыки Б. Бартока (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Киев, 24.
- Чинаев, В. (1995). Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства) (Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения). Москва, 48.
- Szabolcsi, B. (1963). Mensch und Natur in Bartyks Geisteswelt. *Studia Musicologica*. T. V., Budapest.
- Ujfalussy, J. (1965). Einige inhaltliche Fragen der Bruckensymmetrie in Bartyks Werken. *Liszt – Bartyk*. Budapest.

REFERENCES

- Andreeva, E. (2013). *Temporalnoe myshlenye B. Bartoka i D. Lyhety v svete dialoha vostoka y zapada [Temporal Thinking of B. Bartok and D. Ligeti in the Light of the Dialogue between East and West]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Saratov, 20 [in Russian].
- Beliaev, V. (1929). *Bartok v Moskve [Bartok in Moscow]*. *Zhizn yskusstva*. № 6 [in Russian].
- Bush, A. (1938). *Sovremennyye techeniya zapadnoi muzyki [Contemporary Western Music Trends]*. *Sovetskaia muzyka*. № 12. 93–101 [in Russian].
- Velles, Э. (1925). *Strunnye kvartety Bartoka [Bartok String Quartets]*. *Sovremennaya muzyka*. № 7 [in Russian].
- Derevianchenko, E. (2005). *Neofolklorizm v muzykalnom yskusstve: statyka y dynamika razvytiya v pervoi polovine XX veka [Neo-folklorism in the art of music: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kyiv, 20 [in Russian].



- Hlebov, Y. (1925). *Bartok*. Krasnaia hazeta. № 118 [in Russian].
- Hakkel, L. (1976). *Fortepyannaia muzyka XX veka: ocherky [Piano Music of the 20th Century: Essays]*. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 296 [in Russian].
- Nestev, Y. (1969). *Bela Bartok: zhyzn y tvorchestvo [Bela Bartok: life and works]*. Moscow: Muzyka, 800 [in Russian].
- Malynkovskaia, A. V. (1985). *Bela Bartok – pedahoh [Bela Bartok is a teacher]*. Moscow: Muzyka, 102 [in Russian].
- Martynov, Y. (1968). *Bela Bartok*. Moscow: Sovetskij kompozitor, 288 [in Russian].
- Martynov, Y. (1956). *Bela Bartok: Ocherk zhyzny y tvorchestva [Bela Bartok: An Essay on Life and Works]*. Moscow: Muzghez, 168 [in Russian].
- Syhytov, S. (1971). *Etapy tvorcheskoi evoliutsyy Bartoka. Yz ystoryy muzyky XX veka [The stages of Bartok's creative evolution. From the history of 20th century music]*. Moscow: Muzyka, 189–207 [in Russian].
- Chyzhyk, Y. (1981). *Ladorytmycheskye zakonomernosty muzyky B. Bartoka [Fret-rhythmic patterns of B. Bartok's music]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kyev, 24 [in Russian].
- Chynaev, V. (1995). *Yspolnytelskye styly v kontekste khudozhestvennoi kultury XVIII–XX vekov (na prymere fortepyannoho yspolnytelskoho yskusstva) [Performing Styles in the Context of Artistic Culture of the 18th – 20th Centuries (on the Example of Piano Performing Arts)]*. (Extended abstract of Doctoral thesis). Moscow, 48 [in Russian].
- Szabolcsi, B. (1963). *Mensch und Natur in Bartyks Geisteswelt*. Studia Musicologica. T. V., Budapest [in German].
- Ujfalussy, J. (1965). *Einige inhaltliche Fragen der Bruckensymmetrie in Bartyks Werken*. Liszt – Bartyk. Budapest [in German].

Стаття надійшла до редакції 22.11.2019 р.

УДК 780.616.432.083.6 : 78.071.1 (477) Шукайло

DOI 10.34064/khnum1-5704

Бєлова Н. В.

ORCID 0000-0003-3380-3128

Вінницька дитяча музична школа № 2,
21000, вул. Стрілецька, 16, Вінниця, Україна

Якимчук О. М.

ORCID 0000-0002-2276-6061

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського,
21100, вул. Острозького, 32, Вінниця, Україна

ТРИ П'ЄСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЛЮДМИЛИ ШУКАЙЛО У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ПАРАДИГМИ

АНОТАЦІЯ • Бєлова Н. В., Якимчук О. М. Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми. Вперше досліджуються три концертні п'єси для фортепіано («Скерцо» (1992), «Токата-кампа» (1994), «Рапсодія» 1996)) сучасної української композиторки Л. Шукайло. Досі не існує окремої праці, присвяченої творчості Л. Шукайло. У дисертації О. Бондаренко (2017) проаналізовано «Токату-кампа» щодо особливостей конкурсного твору, у статті А. Мельник (2019) висвітлені особливості трактовки жанру скрипкової мініатюри. Проте фортепіанні Л. Шукайло у контексті жанрової парадигми не розглядалися. Зазначені твори мають певний зв'язок з історичним жанровим контекстом. На підставі наданого аналізу творів Л. Шукайло у контексті жанрової парадигми обґрунтовано актуальність теми.

Метою статті є визначення характерних особливостей фортепіанних п'єс «Скерцо», «Токата-кампа», «Рапсодія» Л. Шукайло у контексті жанрової парадигми, а також – специфіки «образу жанру» у творчості композиторки. У дослідженні використано теоретичний, історико-типологічний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення.



Надано загальну специфіку трьох фортепіанних концертних п'єс щодо «образу жанру», а також стильові риси творчості Л. Шукайло. Висвітлено особливості музичної фактури кожної з п'єс щодо «образу фортепіано». Представлено широкий історичний контекст для виявлення особливостей «образу жанру» й «образу фортепіано» концертних п'єс Л. Шукайло. Вобраних творах композиторка розкриває широкі можливості інструменту. Так, у «Скерцо» авторка використовує майже повний діапазон фортепіано, мелодичне плегіння голосів і щільну акордову фактуру. Тут поєднуються ударна природа інструменту й співуче звучання. У «Токаті-кампані» виявлено дзвонуву ударність, притаманну творам С. Рахманінова; проведено паралель між імпресіоністичним фонізмом творів М. Равеля та К. Дебюсі. У «Рапсодії» представлено народний компонент з танцювальною жанровою приналежністю. Отже, назви концертних п'єс Л. Шукайло відповідають своїй жанровій специфіці. У кожній з них композиторка створює звуковий образ традиційного фортепіанного жанру. ● **Ключові слова:** *Л. Шукайло, п'єси для фортепіано, «образ жанру», «образ фортепіано», скерцо, токато, рапсодія.*

ABSTRACT ● **Belova N. V., Yakymchuk O. M. Three piano pieces of Liudmila Shukailo in the context of genre paradigm.**

Introduction. By Nazaikynskyi's (2003) definition, genres are "relatively stable types, classes, kinds and sorts of music works that have been formed historically; they could be classified according to the following basic criteria: a) specific function (social, domestic or artistic); b) conditions and means of performing; c) the character of the content and the forms of its embodiment" (94). Besides, genre has a memory concerning its origin and existence, it absorbs whole traditions of realisation of genre types that existed during certain historical periods. In such a way it forms the field of meaning around genre concept itself.

We have chosen three pieces of L. Shukailo for our analysis. They have been written in Scherzo, Toccata and Rhapsody genres, tightly linked with different historical traditions, and also with the works of the greatest composers. That's why we consider the analysis of Shukailo's music in the context of genre tradition as an interesting and fertile perspective.

Theoretical Background. There are no studies, dedicated to L. Shukailo's works nowadays. So, this one has inevitably been a pioneering work in the sphere. At the same time, a considerable amount of literature is available about

different explanations of the conception of genre. Notwithstanding these multiple treatises, we prefer to base our research on Nazaikynskiy's genre definition. The latest studies, concerning the specificity of some music genres also serve for us as valuable sources of information. These are: the thesis and the papers of E. Belash, where Scherzo is characterized as a genre; the thesis of T. Prodma and O. Bondarenko about Toccata; the article of G. Bazyken, dedicated to Rhapsody genre.

The **objective** of the article is to identify the characteristic features of L. Shukailo's piano pieces ("Scherzo" (1992), "Toccata-Campana" (1994), and "Rhapsody" (1996)) in the context of the genre paradigm and also – to reveal the specific nature of "the image of the genre" in the composer's music.

Methods. The article explores three concert pieces for piano by contemporary Ukrainian composer L. Shukailo in the context of the genre paradigm. The general genre specificity of the works concerning "the image of the genre", as well as the characteristic style traits of L. Shukailo's music, has been revealed. The peculiarities of the texture of each of the pieces regarding the "piano image" are analyzed.

The reasons why L. Shukailo's works in the genres of Scherzo, Toccata and Rhapsody have been selected for analysis are: their connection with the broad historical context, European and national piano tradition, abundant allusions to the music of the predecessors.

The expressions "the image of the piano" and "the image of the genre" need some additional explanation. The concept "the image of the piano" had been used for the first time by L. Gakkel in his book "The 20th Century Piano Music" (1990). Then it was further developed by other scholars (for instance, by E. Belash (2015). It means the specificity and the timbre of the instrument that is an integral part of the stylistic complex of the piece of music, created by a composer and represented by a performer. We are convinced that the images of the genres emerged simultaneously with the image of the piano, especially if these genres had a marked piano specificity. It can be fully applied to Scherzo and Toccata genres, and partly – to Rhapsody. The image of the genre is tightly linked to the image of the piano when it comes to piano music.

Results and Discussion. Scherzo is the most versatile genre among others because of its wide range of expressive opportunities. Thus, E. Belash considers Scherzo as a genre, related to the image of the piano, and also to the conception of virtuosity. She assumes that the desire to demonstrate mastery of the piano



technique is inherent in the nature of the genre. Quick tempo, passages, shifting of the sounds from one extreme register to another – all these virtuoso techniques of playing are characteristic of the piano Scherzo.

Almost the entire arsenal of virtuoso techniques could be found in L. Shukailo's "Scherzo". The piece has a traditional, historically-formed, three-part recurring structure, where the contrast is not on the verge of the parts but in the very process of music development.

The great potential of the instrument unfolds itself in the Scherzo. Almost the whole diapason of the piano is covered. The composer uses melodious interweaving as well as the "bell" of chords. The instrument reveals both hammering and singing nature of its sound. L. Shukailo employs rather chamber and playful type of Scherzo, characteristic of Chopin, than concert and symphonic one, typical of Liszt.

Although the name of L. Shukailo's piece is of a genre-generalizing character, the Scherzo has a striking imagery. On creating this music, the author might have been referring to some concrete content or image, but it seems she rather gave the audience complete freedom to interpret the music.

The Toccata genre tightly relates to the Scherzo genre. Both genres are based on the principles of the Etude, that is, on the same vigorous movement. It is combined with hammering key-touch in Toccata.

The unique feature of the "Toccata-Campana" is that, in addition to all conventional traits of the genre such as hammering key-touch, the way of the unfolding of musical material, and virtuosity, the imitation of the bell takes place here. The name of the piece itself tells us about it. The Italian word "Campana" stands for "the bell". In its turn, it reminds the listeners of "Campanella", the piece where the sound of the bells is imitated.

The idea of the piano as of a percussion is realized in the piece in a very interesting way. It alludes to the percussion of another kind – the sound of the bell. Naturally the sound of the piano and that of the bells are different, but the piano here not only imitates the timbre of another instrument but it expresses those strong emotions the sound of bells usually evokes.

Unlike the previous two genres, the Rhapsody genre is associated not with vigorous movement, typical for the Etude, but with folk music and singing. As a rule, quotations of folk music or its stylization have been used in Rhapsody. It usually consists of several contrasting episodes.

Rhapsody, with its narrative character, is a detailed story, told by the singer-rhapsod. We can see that the idea of instrumental mastery, virtuosity is also characteristic of this genre. Rhapsody is based on the folk songs.

L. Shukayilo's "Rhapsody" has folk components, too, but its genre affiliation can be defined rather as that of a dance. Characteristic repetitions of the same sound are associated with the percussion instrument that accompanies oriental dance.

These three concert pieces for piano were created especially for V. Krainev contest. On the one hand, L. Shukailo continues the traditions of piano music, and on the other – creates its own, recognizable piano style, characterized by deep insight into the specificity of the instrument. Obviously, this explains in a great measure the repeated appeals of the organizers of the music contests to the composer for writing the pieces especially for the contests.

Conclusions. The analysis of the three L. Shukailo's piano works, made in the article, enables us to do the following conclusions:

- the pieces analyzed entirely correspond to their genre specificity that has been marked by the composer in the titles;
 - each of the genres has been interpreted in specific way that tells us of the author's ingenious view of the genre; thus, in the "Scherzo" the idea of playing is embodied as a symbol of virtuosity; imitation of bell sound has been used in the "Toccata-Campana" with the purpose of emphasizing of the strike effect; and the "Rhapsody" has absorbed a lot of oriental folk dance style;
 - creating the sound image of piano, the composer in the same time also creates the sound image of genre in all the pieces analyzed.
- **Key words:** *L. Shukailo, the image of the genre, the image of the piano, Scherzo, Toccata, Rhapsody.*

Постановка проблеми. Фортепіанна творчість сучасної української композиторки Л. Шукало багатопланова й різноманітна. Вона репрезентована майже всіма жанрами фортепіанної музики: двома концертами для фортепіано з оркестром, Партитою, «Симфонічними варіаціями», «Скерцо», «Токатою-кампаною», «Рапсодією», «Фантазією», багателями, інтермецо, різноманітними мініатюрами. Нами обрані для аналізу три п'єси Л. Шукайло, написані у жанрах скерцо, токати та рапсодії. Зазначені жанри мають тісний зв'язок із широким історичним контекстом, європейською та вітчизняною фортепіанною



традицією, багатими алузіями на музику попередників. Тому аналіз музики Л. Шукайло саме у контексті жанрової традиції вбачаємо досить цікавим і плідним.

Аналіз останніх досліджень за темою. Немає окремого дослідження, присвяченого фортепіанній творчості Л. Шукайло. З часом цю прогалину заповняють як біографічні, так і аналітичні роботи. Однак сьогодні кожному, хто вивчає цю музику, трапляється нагода бути одним із перших дослідників творчого шляху композиторки. Так, особливості «Токати-кампани» як конкурсного твору розглядаються у дисертаційному дослідженні О. Бондаренко (2017). Статтю А. Мельник (2019) присвячено скрипковій мініатюрі композиторки на прикладі збірки «10 п'єс для скрипки і фортепіано».

Щодо проблеми жанру і вивчення жанрів у певні епохи, то тут, крім фундаментальної праці Є. Назайкінського (2003), існують й інші концепції жанру. Цінними інформативними джерелами для нашого дослідження стали також новітні наукові роботи, де фокусується увага на вивченні конкретних жанрів, як-то: стаття О. Белаш (2015), присвячена скерцо, дисертації Т. Продьми (1989) та О. Бондаренко (2017), у яких досліджуються особливості жанру токати, а також стаття Г. Базикена (2015), центром уваги якої став жанр рапсодії. Однак теоретичні узагальнення завжди базуються на широкій практичній базі і чим різноманітнішою вона є, тим більш ґрунтовними є висновки. Утім, вважаємо за доцільне спиратися на визначення жанру, розроблене саме Є. Назайкінським (2003).

Мета статті – визначити характерні особливості фортепіанних п'єс Л. Шукайло «Скерцо» (1992), «Токата-кампа» (1994) та «Рапсодія» (1996) в контексті жанрової парадигми, через аналіз специфіки «образу жанру» у творчості композиторки.

Методологія. Для досягнення мети використано такі методи дослідження: теоретичний – при дослідженні жанрово-стильових засад композиторської практики; історико-типологічний – у процесі розгляду історичних зв'язків у розвитку жанрів токати, скерцо, рапсодії; інтерпретологічний – при виявленні особливостей трактовки композиторкою зазначених жанрів; комплексний – при аналізі музичних творів; компаративний – при порівнянні художніх артефактів.

Виклад основного матеріалу. За Є. Назайкінським (2003), жанрами називають «історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди й види музичних творів, які розмежовуються за критеріями, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція); б) умови й засоби виконання; в) характер змісту й форми його втілення» (94). Крім того, жанр має пам'ять про своє походження і побутування, він вбирає в себе цілі традиції втілення жанрових типів, що існували на певних історичних етапах, тим самим формуючи смислове поле навколо самого поняття жанру. Словосполучення «образ жанру» одразу вимагає деяких коментарів. Л. Гаккель у книзі «Фортепіанна музика ХХ століття» (1990) вводить поняття «образ фортепіано», яке розвивають у своїх наукових дослідженнях й інші автори. Наприклад, О. Белаш (2015) під цим поняттям має «...на увазі специфіки тембру й техніки інструменту, яка є невід'ємною частиною стилістичного комплексу твору, створеного композитором, і репрезентується для слухача виконавцем» (55).

Ми вважаємо, що одночасно з «образом фортепіано» виникали й образи жанрів, особливо якщо ці жанри мали яскраво виражену фортепіанну специфіку. Це повною мірою стосується скерцо й токати, і певною мірою – рапсодії. І «образ жанру» тісно пов'язаний з «образом фортепіано», коли мова йде про фортепіанну музику. Докладне вивчення явища «образу жанру» є проблематикою великої наукової праці. Ми ж розглянемо втілення жанрових ознак у музиці Л. Шукайло.

З-поміж інших жанрів скерцо вирізняється своєю універсальністю, оскільки розкриває перед митцем широке поле виразних можливостей. О. Белаш (2015) розглядає фортепіанне скерцо як різновид, який також пов'язується з «образом фортепіано»: «Різновид фортепіанного скерцо формувався історично разом з “образом фортепіано” (термін Л. Гаккеля)» (55). Дослідниця пов'язує жанр скерцо з поняттям віртуозності. У самій природі жанру, як вона вважає, закладено прагнення продемонструвати блискуче володіння інструментом. Швидкий темп, наявність пасажів, перекидання звучання в крайні регістри, легка стакатність – усі ці прийоми віртуозної техніки гри на інструменті характерні й для фортепіанного скерцо (О. Белаш, 2015).



Майже увесь арсенал скерцозно-віртуозних засобів знаходимо в «Скерцо» Л. Шукайло. У ньому можна виявити традиційну, історично сформовану характерну для скерцо тричастинну репризну структуру, де контраст присутній не на межі розділів, а у самому процесі розгортання музики. Основою віртуозної мотивної гри, також генетично пов'язаної зі скерцо і з віртуозністю, є мотив з п'яти восьмих, утворений низхідним тризвуком і повторенням звуку стрибка на кварту вгору.

Приклад 1. Основний мотив «Скерцо»

The musical score shows a piano piece in 3/4 time. The right hand plays a descending triad of eighth notes (G4, F4, E4) followed by a quarter note (D4) on the next measure. The left hand plays a quarter note (G3) on the first measure of each triplet. The first two measures are marked 'dim.' and the third is marked 'molto rit.'. An '8' with a dashed line indicates an eighth-note rest in the left hand during the final measure.

Цей компактний і впізнаваний мотив проходить через усе скерцо і зазнає різних трансформацій. Крім нього є йінший, похідного характеру, що виконує роль побічної теми. Його початкові інтонації базуються на арпеджованому обіграванні звуків мінорного (у правій руці) та зменшеного (у лівій) тризвуків, що вступають по черзі, утворюючи щось на зразок імітації.

Приклад 2. Другий, похідний мотив «Скерцо»

The musical score shows a piano piece in 3/4 time. The right hand plays a descending triad of eighth notes (G4, F4, E4) followed by a quarter note (D4) on the next measure. The left hand plays a descending eighth-note pattern (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3). The first two measures are marked 'poco legato, articolato' and the third is marked 'poco'. There are asterisks under the first and third measures of the left hand.

Розвиток мотивного матеріалу являє собою захоплюючу гру, досить віртуозну як у композиторському, так і у виконавському аспектах. Авторка застосовує тут поліфонічні прийоми, нетривіальний гармонічний розвиток з яскравими тривучними зрушеннями, різними способами перетворює горизонталь на вертикаль і навпаки – вибудовує зв'язну, але контрастну музичну тканину. Виконання цієї п'єси вимагає від піаніста вільного володіння інструментом і артистизму, віртуозності.

У «Скерцо» Л. Шукрайло розкриваються широкі можливості інструменту: тут використано майже повний діапазон фортепіано, застосовується мелодійне співуче плетіння голосів і акордовий «дзвін», інструмент виявляє свою ударну природу й можливості співучого звуку, епізоди з використанням педалі змінюються фрагментами скупого, майже «графічного» звучання. Л. Шукрайло використовує здебільшого шопенівський камерно-ігровий, аніж лістівський концертно-симфонічний різновид скерцо (терміни О. Белаш). Авторка робить акцент на ретельно прописаних тонких і значущих деталях, а не на широких фрескових мазках масштабного драматичного розвитку. Саме такий тип скерцо свого часу «викристалізувався» у творчості Дж. Фільдаї згодом знайшов продовження у російських композиторів: М. Глінки, М. Мусоргського, А. Арєнського, П. Чайковського, О. Бородіна.

Хоча скерцо Л. Шукрайло має назву жанрово-узагальнюючого характеру, у п'єсі відчутна яскрава образність і картинність. Можливо, авторка й мала на увазі якусь конкретну програму в цій музиці, але вирішила надати слухачам можливість по-своєму інтерпретувати образ.

Підсумовуючи, відзначимо, що жанрові особливості «Скерцо» Л. Шукрайло виявляються тісно пов'язаними зі звучанням інструмента, з тим самим «образом фортепіано», який згадувався на початку статті, і з загальним художнім задумом твору, його образністю та ідеями.

З жанром скерцо генетично досить тісно пов'язаний жанр токати. Обидва жанри засновані на принципі етюдності – однотипному моторному русі. Як правило у токаті цей рух сполучається з ударним туше. А. Остапова (2018) пропонує розрізняти типи старовинної токати, яка сформувалася до XIX століття, і нової, що отримала розвиток



в XIX–XX століттях: «У процесі історичного розвитку жанру токати XIX століття є умовним рубежем, який відокремлює старовинну токату від нової (сучасної), оскільки переосмислення вимагали не лише “технологічні”, а й образні моделі токат» (152). Важливим здобутком XIX століття дослідниця вважає накладення на типові ознаки жанру («увагу до фактури, техніки, пошук нових типів звуковидобування» (152)) таких нових рис, як віртуозність етюдного характеру, що знайшла яскравий прояв у токатах С. Прокоф'єва, Р. Щедріна, А. Хачатуряна, А. Ешпая, В. Птушкіна, Г. Саська.

Додатковий концептуальний нюанс закладений у самій назві твору – «Toccata-campana». У перекладі з італійської слово «campana» означає «дзвін» і викликає безпосередню асоціацію з інструментальним жанром – кампанелою, назва якого є зменшеною формою цього слова («campana» – «campanella») і означає, відповідно, «дзвіночок». Своєї черги, кампанела як свого роду міні-жанр (п'єса, у якій імітується звучання дзвіночків) викликає асоціацію з конкретними зразками музичної літератури – двома знаменитими «Кампанелами»: Рондо Другого концерту h-moll для скрипки з оркестром Н. Паганіні та його популярною фортепіанною транскрипцією, створеною Ф. Лістом.

Закладена у п'єсі Л. Шукраїло програма отримує належну сонорну реалізацію: крім традиційно токатних характеристик – ударності, концертної віртуозності, у «Токати-кампані» дійсно має місце імітування дзвону. Проте у такому контексті слід звернути особливу увагу на знакову деталь: свою п'єсу композиторка називає «кампаною», а не «кампанелою». Для такого програмного рішення, на наш погляд, є вагомими підстави стверджувати, що у музиці Л. Шукраїло простежуються швидше сонорні традиції вітчизняної дзвонової культури, аніж алюзії на західноєвропейські «Кампанели».

У контексті розмови про фортепіанний дзвін згадують, насамперед, творчість С. Рахманінова. Паралель між «Токатою-кампаною» і рахманіновським дзвоном є цілком доречною. Щільне акордове звучання, застосування низького регістра на педалі насичує фактуру рясними обертонами, завдяки чому увага фокусується на ударній природі фортепіанного звуковидобування – акцентування удару молоточків по



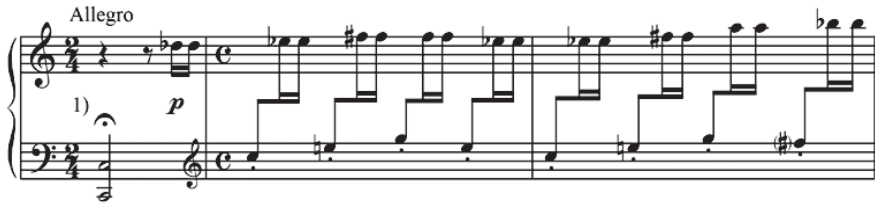
Остання з обраних для аналізу п'єс – «Рапсодія». Жанр рапсодії пов'язаний не з рухом і моторністю, як два попередні, а з народною музикою, співом, сюжетністю. Жанрові риси рапсодії – використання буквального цитування або стилізації народної музики, наявність контрастних розділів.

Г. Базикен (2015), досліджуючи формування жанру рапсодії у професійній композиторській музиці XIX століття, пропонує цікаву таблицю, де зібрані 23 рапсодії різних авторів від початку дев'ятнадцятого століття (В. Томашек) до початку двадцять першого (М. Скорик). Помітне місце у цьому переліку посідають також «Угорські рапсодії» Ф. Ліста та «Російська рапсодія» С. Рахманінова. Отже, рапсодійність є також частиною «образу фортепіано», яка має свою специфіку. Не вдаючись до аналізу творів Ф. Ліста і С. Рахманінова, що давно вже є хрестоматійними, звернемося одразу до менш вивченої музики Л. Шукайло.

«Рапсодія» для фортепіано – не єдиний зразок цього жанру в творчості Л. Шукайло: вона також є авторкою Рапсодії для альту з фортепіано, аналіз якої, згідно з окресленою вище метою нашого дослідження, у цій розвідці не здійснюватиметься. «Рапсодія» відрізняється чисто фортепіанним звучанням, ударним трактуванням інструменту, притаманним також токату, та етюдністю, притаманною також скерцо. У «Рапсодії» об'єднується одразу кілька стильових ліній творчості композиторки. Як і у випадку з «Токатою-кампауно», тут можна виявити досить своєрідне трактування вихідного жанру. Рапсодія, з притаманним їй розповідним характером, являє собою розгорнуту історію, яскраво передану виконавцем-рапсодом. У цьому жанрі також акцентується ідея виконавської майстерності, віртуозності. Крім того, рапсодія має народно-пісенне коріння і часто навіть тематично пов'язана з традиційним матеріалом.

У «Рапсодії» Л. Шукайло присутній народно-культурний компонент, але його жанрову приналежність можна визначити більшою мірою як танцювальну. Репетиції на одному звуці викликають асоціації з народним ударним інструментом, який акомпанує східному танцю (приклад 4).

Приклад 4. «Рансодія»



Виникає низка асоціацій і зв'язків з іншою фортепіанною музикою – наприклад, з «Ісламеєм» М. Балакірева, жанр якого позначений як «східна фантазія». Епізод пісенного характеру в «Рансодії» також присутній і створює необхідний контраст. Загалом форма виглядає як фантазійна, з сольним інструментальним вступом, безліччю контрастних епізодів, які примхливо чергуються з волі рансода.

Риси етюдності й токатності тут проявляються дуже яскраво. Як правило, фактурна тканина в «Рансодії» однопланова, монолітна, але іноді зустрічаються розшарування на кілька фактурних пластів (частіше два), де глибоким гучним басам відповідає дзвінкий верхній регістр. Такого роду звучання дуже характерне для стилю Л. Шукайло і його можна вважати однією з яскравих стильових рис її музики. З іншого боку, воно вкрай характерне для «образу фортепіано», створеного зусиллями вітчизняних і західно-європейських композиторів протягом двох століть (XIX–XX).

У своїх фортепіанних концертних п'єсах, створених для конкурсу ім. В. Крайнева, Л. Шукайло наслідує фортепіанну традицію з одного боку, а з іншого – створює свій самобутній, впізнаваний фортепіанний стиль, базований на глибокому розумінні природи інструменту. Очевидно, саме цим можна пояснити неодноразове звернення до композиторки організаторів різноманітних виконавських конкурсів з проханням написати для них конкурсні п'єси.

Висновки. Підсумовуючи результати здійсненого аналізу трьох концертних п'єс Л. Шукайло, необхідно виокремити такі важливі позиції:



– проаналізовані фортепіанні п'єси повною мірою відповідають своїй жанровій специфіці, позначеній композиторкою в назвах;

– кожен жанр трактується в особливому ракурсі, що свідчить про оригінальний погляд авторки на цей жанр. Так, у «Скерцо» Л. Шукайло втілена ідея віртуозності, у «Токаті» акцентується увага на дзвонівій ударності інструменту, а «Рапсодія» увібрала в себе стихію східного народного танцю;

– в усіх п'єсах композиторка, створюючи звуковий «образ фортепіано», одночасно творить і звуковий «образ жанру», в даному випадку можна навіть уточнити – традиційно фортепіанного жанру.

Такого роду уважне й шанобливе ставлення до інструменту, його специфіки, характерних для фортепіанної віртуозної музики жанрів надзвичайно виправдано конкурсною ситуацією, для якої ці п'єси створювались. Проте звучання їх на концертній естраді поза конкурсом також завжди стає цікавою для слухача подією через велике смислове навантаження цієї музики в поєднанні з її образною яскравістю та ефектністю. У межах цієї розвідки було приділено увагу жанровим особливостям лише трьох творів Л. Шукайло.

Заданий дослідницький напрям може – і повинен – бути продовжений, оскільки й інші твори композиторки, не менш змістовні й оригінальні, цілком заслуговують на увагу мистецтвознавців. Крім того, окреслене річище відкриває перед музичними дослідниками ще одну додаткову й цікаву перспективу вивчення специфіки концертних п'єс, призначених для фортепіанних конкурсів. Сподіваємося, що подальші дослідження здійснюватимуться у недалекому майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

- Базыкен, Г. Б. (2015). К вопросу о возникновении жанра рапсодии в европейской музыке. *Лики культуры, искусства и музыки в информационном пространстве XXI века.* 7–11.
- Белаш, Е. В. (2015). Фортепианная составляющая русского скерцо: европейские истоки и национальная специфика. *Проблемы музыкальной науки.* 1 (18), 55–58.
- Бондаренко, О. М. (2017). *Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства).

- знавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 196.
- Гаккель, Л. (1990). *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград: Советский композитор, 288.
- Мельник, А. О. (2019). Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 102–115.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 248.
- Остапова, А. А. (2018). К вопросу развития жанра фортепианной токкаты. *Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям*, 151–153.
- Продьма, Т. Ф. (1989). *История токкаты*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 24.
- Щербатова, О. А. (2012). *Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 24.

REFERENCES

- Bazyken, G. B. (2015). К вопросу о возникновении жанра рэпсодии в европейской музыке [To the question of the emergence of the genre of rhapsody in European music]. *The faces of culture, art and music in the 21st century information space*, 7–11 [in Russian].
- Belash, E. V. (2015). Fortepiannaya sostavlyayushaya russkogo skercso: evropejskie istoki i nacionalnaya specifika [The piano component of russian Scherzo: european origins and national specificity]. *Problems of music science*, 1 (18), 55–58 [in Russian].
- Bondarenko, O. M. (2017). Tokata v ukrajinsjkomu mystectvi: gheneza ta shljakhy transformaciji zhanru [Toccata in Ukrainian piano art: genesis and ways to transform the genre]. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Art [in Ukrainian].
- Gakkel, L. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka [Piano music of the twentieth century]*. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 288 [in Russian].



- Melnyk, A. O. (2019). Skry`pkova miniatyura v tvorchosti Lyudmy`ly` Shukajlo: osobly`vosti traktovky` zhanru [Violin miniature in creativity by Liudmila Shukailo: features of the genre interpretation]. *Aspects of historical musicology*, 17, 102–115 [in Ukrainian].
- Nazajkinskij, E. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].
- Ostapova, A. A. (2018). K voprosu razvitiya zhanra fortepiannoj tokkaty [On the development of the piano Toccata genre]. *Cultural Trends in Contemporary Russia: From National Origins to Cultural Innovation*, 151–153 [in Russian].
- Prodma, T. F. (1989). *Istoriya tokkaty [The history of toccata]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow, Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 24 [in Russian].
- Sherbatova, O. A. (2012). *Zvukovoj obraz instrumenta v solnyh fortepiannyh proizvedeniyah otechestvennyh kompozitorov 60–80-h godov XX veka [Sound image of an instrument in solo piano works by domestic composers of the 60–80s of the XX century]* (Extended abstract of Candidate's thesis). M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy), 24 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2019 р.

УДК 781

DOI 10.34064/khnum1-5705

Данилець В. В.

ORCID 0000-0002-3070-1778

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000. вул. Шевченка, 57? м. Івано-Франківськ, Україна

РИСИ ГУЦУЛЬСЬКОЇ МУЗИКИ У СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВОМУ КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ

АНОТАЦІЯ • Данилець Вікторія. **Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму.** Вивчаються структурно-стильові компоненти виконавського фольклоризму у світлі етно-регіональної специфіки. Методологія дослідження ґрунтується на теоретичному, історичному, компаративному та аналітичному методах, узагальнення та конкретизації. Наукова новизна отриманих результатів визначається аналізом структурно-стильового контексту виконавського фольклоризму та впливу рис гуцульської музики на виконавське мистецтво України. Розгляд та засвоєння структурно-стильових компонент виконавського фольклоризму, таких як етно-регіональний стиль, жанрові характеристики, штрихи, артикуляція, аплікатура, манера гри / співу, динамічні нюанси, тембрально-коліристична палітра, – визначають якість виконавської інтерпретації музичних композицій з національною домінантою.

У межах виконавського фольклоризму функціонують вокальні та вокально-інструментальні колективи, які реконструюють автентичну жанрово-стильову модель. Одним з колективів, що на високому рівні виконували жанри народної музики, є Національний заслужений академічний український народний хор ім. Григорія Верьовки. Важливу роль в утвердженні виконавського фольклоризму в українському мистецтві відіграв керівник колективу А. Авдієвський. Особлива увага митця була спрямована на національну семантику, що виразилося в опорі на народнопісенну традицію. Яскрава художньо-образна палітра української народної пісні та притаманні їй засоби виразності стали стильовими компонентами виконавських інтер-



претації. У хорових творах А. Авдієвського виразно простежується національний звукоідеал, як головний критерій творчого переосмислення композитором народного першоджерела.

У Висновках підкреслено, що виконавський фольклоризм відкриває нові можливості для репрезентації народно-інструментальних та вокальних традицій у контексті національного професійного академічного виконавства. Національний виконавський стиль забезпечує осмислену та глибоку інтерпретацію авторських творів фольклорного змісту, вивчення музикантами широкої палітри традиційної музики, що характеризується «етнохарактерною інтонаційністю» (термін О. Козаренка). Стильова компонента виконавського фольклоризму обумовлює диференціацію народних стилів виконання, відповідно до регіональних особливостей, жанрів, форм, засобів традиційної музики. • **Ключові слова:** *виконавський фольклоризм, композиторський фольклоризм, інтерпретація, структурно-стильові компоненти, гуцульський фольклор.*

ABSTRACT • Danylets Viktoriia. The hutsul music features in the structural and stylistic context of the performing folklorizm.

Research objective. The article aims to describe the structural and stylistic components of performing folklorism and consideration regarding the existing definitions of multifaceted concept «performing folklorizm», which represents theoretical and methodological tools for deep analysis of stylistics, genre, technical and performing elements and musical features that folklore expresses, their extrapolation to performing interpretative diversity in the context of Ukrainian music art. **The methodology** of the research is based on the theoretical, historical, comparative and analytical methods. **The scientific novelty** outlines structural and stylistic components of performing folklorizm, which significantly affect the expression of national features in modern Ukrainian performing art. **Conclusions.** In a concept “performing folklorizm” are two ponderable constituents in the dialogic form of intercommunication of these systems: professional academic performing art and folklore in his various palette of expression. Performing interpretation is a main point of arranged and ethnographic folklorizm, that present performing folklorizm. An important value in the context of modern national performing style belongs to the Hutsul instrumental traditional music, which is the unique artistic phenomenon of the Ukrainian musical culture. In general, the Hutsul genres played

an important role in the formation and development of Ukrainian instrumental music, even though the Hutsul performance tradition mostly has an instrumental type of music presentation. The Hutsul region presents a numeral musical tool, ramified genre palette, and original stylish description that is provided due to the whole complex of structural and performing elements (strokes, articulation, fingering principles, timbre descriptions of sounding, dynamic). The outlined lines of the Hutsul folklore are traced in academic performing art. It follows to underline the originality of artistic expression and stylish originality of musical art of the Carpathian region, that predefined by the row of objective structural and style components: 1) maintenance and functioning of archaic elements of musical structure, such as a variant, improvisation, repetition; 2) considerable genre variety of executable music (kolomyjka, hutsulka, Ukrainian dance, hopak, snow-storm); 3) rhythms, as a cementing factor of musically-composition structure; 4) ornamental melodious line. The outlined structural and style components of the Hutsul folklore present wide interpretation multiplicity within the performing folklorism. The ponderable constituent of traditional music is the various system of technically-performing features. On technically-performing and genre-stylish levels, violin traditional art of the Hutsul region presents all system of the musical expressive features, presents traditional professional school of the violin performing art with a clear vector on the maintenance of archaic structures of musical compositions and them highly-artistic interpretation based on a wide palette of the whole complex of technical possibilities, that crystallized in the folk-traditional performing.

Ukrainian vocal, instrumental and vocally-instrumental collectives reconstruct an authentic genre-stylish model within the performing folklorism. Underlined the diversity of folk styles, symbiosis of the folk manner of singing with the academic vocal art. Thus, the national performing style provides an intelligent and deep interpretation of authorial works of folklore maintenance, a study of a wide palette of the traditional music that is characterized by ethnic characteristic intonation (concept of O. Kozarenko) musicians. The stylish component of performing folklorism presents differentiation of folk styles of implementation, following regional features, genres, forms, features of the traditional musical expressiveness.

Performing folklorism, as a highly artistic phenomenon in Ukrainian music art, opened new possibilities for the representation of folk-instrumental and vocal traditions in the context of the national professional academic performing. Review



and learning of the structural and stylistic components of performing folklorism, such as ethnic-regional style, genre characteristics, details, articulation, fingering, manner of play, vocal manner, dynamic nuances, timbral coloristic palette, determines the quality of the performing interpretation of the music compositions with the brightly national dominant. Within the performing folklorism crystallized appropriate professional repertoire, which comprises genres of vocal, choir, and instrumental music with the bright images and symbols of Ukrainian national folklore. • **Key words:** *performing folklorism, composing folklorism, interpretation, the structural and stylistic components of performing folklorism, the Hutsul folklore.*

Постановка проблеми. Національний фольклор є невичерпною скарбницею тем, образів, архетипів традиційного мистецтва. Музичний фольклор вирізняється етно-регіональною розмаїттю виконавських стилів, інструментальних та вокальних традицій. Розглядаючи виконавський фольклоризм, слід вказати на тісний взаємозв'язок між ним та композиторським фольклоризмом. Як відомо, композиторський фольклоризм функціонує з першої половини XIX століття, і пов'язаний із естетично-філософською платформою романтизму, коли утвердилась національна ідея, як ключовий формотворчий художній принцип мистецтва. Як зауважив І. Земцовський (1982), у 80-ті роки XX століття «весь світ пульсує вторинною традицією», що відбулася «... історична заміна хаотичного фольклоризму на фольклоризм серйозний» (6). Вчений визначив виконавський фольклоризм як виконання фольклору поза традицією. Якщо В. Гусев (1967) окреслює поняття «виконавський фольклоризм» як вторинне побутування автентичного фольклору (69), то І. Павленко (2013) вважає феномен виконавського фольклоризму «результатом трансформації пісенного фольклору в сучасну професіоналізовану і аматорську вокальну культуру (хоровий, ансамблевий, сольний спів)» (8).

Важливе значення у контексті сучасного національного виконавського стилю належить самобутній гуцульській інструментальній традиційній музиці, яка є унікальним мистецьким феноменом української культури. Гуцульський регіон репрезентує чисельний музичний інструментарій, розгалужену жанрову палітру та своєрідну стильову

характеристику, що забезпечується завдяки виконавському комплексу (штрихи, артикуляція, аплікатурні принципи, тембральні характеристики звучання, динаміка, фактура). Окреслені риси гуцульського фольклору простежуються в академічному та естрадному напрямах в контексті виконавського фольклоризму. Отже, *актуальність теми* дослідження визначається його приналежністю до виконавського музикознавства як перспективного напряму науки про музику. Багатоаспектне явище «виконавський фольклоризм» репрезентує теоретично-методологічний інструментарій для поглибленого аналізу музично-виразових засобів фольклору та їх екстраполяцію на площину виконавської інтерпретації в контексті сучасного вітчизняного мистецтва.

Аналіз останніх публікацій за темою. Обґрунтування поняття «виконавський фольклоризм» робили видатні фольклористи В. Гусєв, І. Земцовський, Б. Луканюк. Теоретичну концепцію виконавського фольклоризму розробляли А. Гурченко, І. Мацієвський. Творчу діяльність сольних виконавців-інструменталістів та фольклорних інструментальних колективів в контексті виконавського фольклоризму аналізують у наукових розвідках І. Павленко, Н. Пиж'янова. Виконавські інтерпретації фольклорних інструментальних ансамблів досліджує Ю. Волощук.

Мета дослідження – окреслити компоненти виконавського фольклоризму – передбачає розв'язання наступних *завдань*: розглянути характерні риси гуцульського фольклору та простежити їх вплив виконавський фольклоризм на сучасному етапі.

Методи дослідження. Концепція статті ґрунтується на історичному та компаративному підходах до аналізу **предмета дослідження**, яким є вплив гуцульської музики на розвиток виконавського фольклоризму.

Виклад основного матеріалу. Утвердження національного фольклору в композиторській творчості належить знаковій постаті української культури Миколі Лисенку. У творчому методі композитора сформувалися основні засади переосмислення структурно-стильових компонент фольклору. Спадкоємність композиторської традиції на основі народного першоджерела репрезентують видатні митці ві-



денсько-празької школи Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Микола Колесса. У їх музичних творах виразно артикулюються стилеві, жанрові та структурні компоненти фольклору. Митці створили репертуар з виразною національною домінантою, інтерпретація яких вимагає від сучасного виконавця поглибленого вивчення особливостей фольклору.

На початку ХХ століття явище виконавського фольклоризму досліджував К. Квітка, який писав, що «музично-етнографічна демонстрація» покликана репрезентувати автентичну музику на сцені і носіями традиції, і професійними виконавцями (Квітка, 1925: 8–9). Музикознавці, вивчаючи феномен виконавського фольклоризму, підтверджують «самостійність цього напрямку художньої творчості та підкреслюють існування великої кількості його проявів, типів та форм» (Осипенко, Шишкіна, 2016: 91–92).

А. Гурченко (2013) вирізняє три типи виконавського фольклоризму: 1) трансляція; 2) адаптація; 3) авторська інтерпретація (92) та характерні ознаки виконавського фольклоризму в контексті його етно-регіональної специфіки: 1) естетичне підґрунтя, що формує творчий підхід до зразків усної народної творчості; 2) ступінь змін фольклорного першоджерела; 3) рівень його пізнання. У свою чергу, Б. Луканюк (2005) окреслює такі форми функціонування фольклоризму: 1) композиторський фольклоризм, заснований на використанні різноманітних фольклорних елементів в академічній музиці; 2) виконавський фольклоризм як аранжований (відтворення фольклору в різних обробках та трансформаціях на сцені) та етнографічний фольклоризм (виконання фольклору за межами його природного середовища, його реконструкція і стилізація автентичного звучання). Вчений зазначає, що композиторський фольклоризм екстраполюється на академічне музичне мистецтво, в межах якого виконавство є детермінованим процесом. Виконавська інтерпретація є вихідним пунктом і ключовою позицією в межах аранжованого та етнографічного фольклоризму, що репрезентують виконавський фольклоризм (6).

У понятті «виконавський фольклоризм» присутні дві вагомні складові у діалогічній формі взаємозв'язку цих систем: академічне виконавське мистецтво і фольклор у його розмаїтій палітрі виразових за-

собів. Високу художньо-семантичну та виконавсько-технічну цінність в контексті досліджуваної тематики представляє скрипкова виконавська традиція гуцулів. Вивченню скрипкового мистецтва гуцульського регіону присвячена дисертація В. Мацієвської (2003). Авторка вважає, що засоби музичної виразності в контексті традиційної культури є найважливішими жанровими і стильовими характеристиками.

Вагомою складовою традиційної музики гуцулів є розмаїта система технічно-виконавських засобів. Слід підкреслити художньо-виразову оригінальність та стильову своєрідність музичного мистецтва карпатського регіону, що зумовлена низкою об'єктивних структурно-стильових компонент: 1) збереження архаїчних елементів музичної структури: варіантність, варіаційність, імпровізаційність, повторюваність, серіація; 2) значне жанрове різноманіття виконуваної музики (коломийка, гуцулка, козачок, гопак, метелиця, півторак, аркан); 3) ритм як цементуючий фактор музично-композиційної структури; 4) орнаментально-візерункова розгалуженість мелодичного контуру.

На технічно-виконавському та жанрово-стильовому рівнях скрипкова творчість репрезентує систему засобів музичної виразовості гуцульського музичного інструментарію, представляє професійну школу скрипкового виконавства з чітким вектором на збереження архаїчних структур музичних композицій та їх високохудожню виконавську інтерпретацію на основі технічних прийомів, що викристалізувались в надрах виконавської традиції карпатського регіону.

Важливу роль у процесі становлення стильової характеристики виконавського фольклоризму відіграв Національний оркестр народних інструментів України під керівництвом Віктора Гуцула. Творча діяльність колективу утвердила високопрофесійний рівень народно-інструментального виконавства. Найбільш характерні стильові риси та жанрові елементи гуцульського музичного фольклору яскраво втілені в наступних композиціях: «Троїсті музики» і «Танцювальні награвання» В. Гуцала, «Гуцульська фантазія» С. Орла. Для відповідної інтерпретації жанрів гуцульського фольклору В. Гуцал розширив тембрально-колеристичні можливості колективу, застосувавши автентичні карпатські інструменти: гуцульські цимбали, сопілки, флюяру, окарину, басоло.



Широку жанрову палітру гуцульського фольклору репрезентує репертуар Івано-Франківського муніципального оркестру народної музики «Рапсодія». Жанрово-стильові і структурно-композиційні риси гуцульського фольклору виразно представляють інструментальні твори: Фантазія на теми народних мелодій карпатського краю «Карпатська мозаїка» в обробці Ю. Коваля, «В'язанка гуцульських мелодій» (для троїстих музик) та «Фантазія на гуцульські народні теми» Л. Никорака, «Карпатські візерунки», «Фантазія на гуцульські народні мелодії для сопілки з оркестром» та «Коломийки на дводенцівці» В. Попадюка, «Радуйся, Гуцуліє!» П. Терпелюка, «Верховинські наспіви» Я. Щирби.

Виконавський фольклоризм, в межах якого виразно артикулюються ладо-інтонаційні компоненти гуцульського фольклору, рельєфно репрезентують такі західноукраїнські колективи: ансамбль народної музики «Черемош» (сmt. Верховина), оркестри народної музики: «Аркан» (м. Надвірна), «Рапсодія» під керівництвом Л. Никорака (м. Івано-Франківськ), оркестр народної музики під керівництвом Д. Біланюка (м. Косів) та оркестр народної музики «Гуцулія» під керівництвом М. Ковцуняка (м. Коломия). «Виразова палітра сучасних народно-ансамблевих колективів досить широка й включає володіння віртуозними штрихами, акордовою технікою й технікою подвійних нот, віртуозними пасажами, контрастною динамікою...» – вважає Ю. Волощук (2013: 532).

У межах виконавського фольклоризму функціонують вокальні та вокально-інструментальні колективи, які реконструюють автентичну жанрово-стильову модель. Підкреслимо вагомість диференційованого підходу до виконавських стилів фольклору, симбіоз народної манери співу із академічним вокальним мистецтвом. Одним з колективів, що на високому рівні виконували жанри народної музики, є Національний заслужений академічний український народний хор ім. Григорія Верьовки.

Важливу роль в утвердженні виконавського фольклоризму в українському мистецтві відіграв керівник колективу А. Авдієвський. Особлива увага митця була спрямована на національну семантику, що виразилося в опорі на народнопісенну традицію. Художньо-образна

палітра української народної пісні та притаманні їй засоби виразності стали засадничими для створення виконавських інтерпретацій. У хорових творах А. Авдієвського виразно простежується національний звукоідеал, як критерій творчого переосмислення народного першоджерела. Хорова творчість митця відображає етно-регіональне розмаїття фольклору.

Отже, національний виконавський стиль забезпечує осмислену та глибоку інтерпретацію авторських творів фольклорного змісту, вивчення музикантами широкої палітри традиційної музики, що характеризується «етнохарактерною інтонаційністю» (термін О. Козаренка). Стильова компонента виконавського фольклоризму обумовлює диференціацію народних стилів виконання, відповідно до регіональних особливостей, жанрів, форм, засобів традиційної музики.

Висновки. Розгляд та засвоєння структурно-стильових компонент виконавського фольклоризму, таких як етно-регіональний стиль, жанрові характеристики, штрихи, артикуляція, аплікатура, манера гри/співу, динамічні нюанси, тембрально-колеристична палітра визначають якість виконавської інтерпретації музичних композицій з яскравою національною домінантою. Окреслені структурно-стильові компоненти гуцульського фольклору репрезентують інтерпретаційну множинність у межах виконавського фольклоризму. У межах виконавського фольклоризму विकристалізувався відповідний концертний репертуар, що охоплює вокально-хорові та інструментальні жанри, в яких оживають яскраві образи національного фольклору. Отже, виконавський фольклоризм як складник сучасного музичного мистецтва відкрив нові можливості для репрезентації народно-інструментальних і вокальних традицій.

ЛІТЕРАТУРА

- Волощук, Ю. (2013). Народно-ансамблеве інструментальне виконавство Прикарпаття: сучасні тенденції функціонування. *Галичина. Мистецтвознавство*, 22–23. 530–533.
- Гурченко, А. И. (2013). *Исполнительский фольклоризм Беларуси на рубеже XX–XXI вв.: основные тенденции и особенности развития*. (Автореф. дис. ... канд. искусствовед). Минск, 27.



- Гусев, В. (1967). *Эстетика фольклора*. Ленинград: Наука, 319.
- Земцовский, Й. (1982). *Композитор и фольклор*. Ленинград: Советский композитор, 230.
- Квітка, К. (1925). Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Музика*, 2–3. 67–73, 115–121.
- Лисенко, О. (2014). Категорія виконання у призмі мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2. 212–218.
- Лисенко, О. (2003). Музичне виконавство як системне утворення. Дослідження, досвід, спогади. *Наук.-метод. видання*, 4. 211–217.
- Луканюк, Б. (2005). Климент Квітка про виконавський фольклоризм. *Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: тези доповідей*, 5–8.
- Мацієвська, В. (2003). *Виконавське мистецтво гуцульських скрипалів*. (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства). Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/ispolnitelskoe-iskusstvo-gutsulskikh-skripachei>.
- Мацієвський, І. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця: НОВА КНИГА, 463.
- Осипенко, В. В., Шишкіна, О. А. (2016). Творчість дівочого гурту «Слобожаночка» Харківського вищого коледжу мистецтв у контексті сучасного виконавського фольклоризму. *Вісник ХДАДМ. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях*. Харків, 5. 90–95.
- Павленко, І. Я. (2013). *Хрестоматія з українського народнопісенного виконавства (з методичними поясненнями і коментарями)*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 286.
- Пиж'янова, Н. В. (2017). *Виконавський хорівий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демущького)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса, 200 с.

REFERENCES

- Voloshchuk, Yu. (2013). Narodno-ansambleve instrumentalne vykonavstvo Prykarpattia: suchasni tendentsii funkcionuvannia [Folk-ensemble instrumental performing og Prykarpattia: current tendencies of functioning]. *Galicja. Art history*, 22–23 [in Ukrainian].

- Gurchenko, A. I. (2013). *Ispolnitelskiy folklorizm Belarusi na rubeje XX–XXI vv.: osnovnyie tendentsii i osobennosti razvitiya* [Performing folklorism of Belarus on the border of XX–XXI vv.: basic tendencies and features of development]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Minsk, 27 [in Russian].
- Gusev, V. (1967). *Estetika folkloru* [Aesthetics of folklore]. Leningrad: Nauka, 319 [in Russian].
- Zemtsovskiy, Y. (1982). *Kompozytor y folklor* [Composer and folklore]. Leningrad, 230 [in Russian].
- Kvitka, K. (1925). Potreby v spravi doslidzhennia narodnoi muzyky na Ukraini. [Need in folk music research of Ukraine]. *Muzyka*, 2–3 [in Ukrainian].
- Lysenko, O. (2014). Kategoria vykonannia u pryzmi movlenniievoi paradyhmy muzychno-vykonavskoi diialnosti [Category of performing in speech prism of music-performing activity's paradigm]. *International announcer: Culturology. Philology. Musicology*, 2 [in Ukrainian].
- Lysenko, O. (2003). Muzychne vykonavstvo yak systemne utvorennia [Music performing as the systemic formation]. *Research, experience, remembrances. Scientific and methodological edition*, 4 [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2005). Klyment Kvitka pro vykonavskiy folklorizm [Klyment Kvitka about performing folklorizm]. *Research and practice conference to the 125-year from the day of birth of K. Kvitka: theses of lectures*, 23 [in Ukrainian].
- Matsiievska, V. (2003). *Vykonavske mystetstvo hutsul'skykh skrypalyv. (Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva)* [Performing art of the Hutsulviolinists] (Extended abstract of Candidate's thesis). Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/ispolnitelskoe-iskusstvo-gutsulskikh-skripachei> [in Russian].
- Matsiievskiy, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical instruments of guzuls]. Vinnytsya: NOVA KNYHA, 463 [in Ukrainian].
- Osypenko, V., Shyshkina, O. (2016). Tvorchist divochoho hurtu «Slobozhanochka» Kharkivskoho vyshchoho koledzhu mystetstv u konteksti suchasnoho vykonavskoho folklorizmu [Creation of girl group «Slobozhanochka» of Kharkiv higher College of arts in the current performing folklorizm context]. *Announcer ХДАДМ. An art is in interdisciplinary researches*. Kharkiv, 5. 90–95 [in Ukrainian].



- Pavlenko, I. (2013). *Khrestomatiia z ukrainskoho narodnopisennoho vykonavstva (z metodychnymy poiasnenniamy i komentariamy) [A reading-book is from the Ukrainian folk song performing (with methodical explanations and comments)]*. Kiev: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskiy universytet», 286 [in Ukrainian].
- Pyzhianova, N. (2017). *Vykonavskiy khorovyi folklorizm yak istorychne rehionalne yavyshe (na prykladi tvorchoi diialnosti P. Demutskoho) [Performing choir folklorism as historical regional phenomenon (on the example of P. Demutskiy's creative activity)]*. (Candidate's thesis). Odesa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.12.2019 р.

УДК 780. 643.2.071.2 : 781.65.036.9

DOI 10.34064/khnum1-5706

Стецюк Р. О.

ORCID 0000-0002-7980-2289

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

ДЖАЗОВА САКСОФОННА ІМПРОВІЗАЦІЯ: ПАРАМЕТРИ ФАКТУРИ ТА СИНТАКСИСУ

АНОТАЦІЯ • Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. Статтю присвячено комплексному розгляду феномену «джазова саксофонна імпровізація». Зазначено, що у сучасній джазології складові цього поняття, як правило, не поєднуються, тобто, висвітлюються окремо. У даному дослідженні вперше пропонується їхнє поєднання, здійснюване в параметрах фактури та синтаксису. З цією метою корегуються вже розроблені в академічному музикознавстві уявлення про фактурний стиль інструменту (О. Жерздєв), специфіку його відображення в імп-

ровізації, синтаксис як поєднання «причини» та «наслідку» (Д. Терентьев), що має у джазовій саксофонній імпровізації свою специфіку. Саксофон як одна з стильових «емблем» джазу, поєднує специфіку та універсалізм свого сукупного саунду, що робить його звукообраз комунікативно затребуваним. Підкреслено, що представлена у даному дослідженні методологія та методика питання потребує конкретизації на прикладі джазових саксофонних стилів, що становить перспективи подальшого вивчення заявленої теми.

● **Ключові слова:** *імпровізація, джаз, саксофон, фактура, синтаксис.*

ABSTRACT • Stetsiuk R. O. Saxophone jazz improvisation: texture and syntax parameters. This article offers a comprehensive overview of the “saxophonejazzimprovisation” phenomenon. It was noted that in the contemporary jazz studies, the components of this notion are, as a rule, not combined but studied separately. This work is the first study that proposes to combine them based on the textureandsyntaxparameters. For that purpose, a number of perceptions already developed in academic music studies have been corrected in this work, including the perception of the instrument’s textural style (A. Zherzdev), specifics of its reflection in improvisation, syntax as a “system of anticipations” (D. Terentiev), which has its own specifics in saxophonejazzimprovisation. Being one of the style “emblems” of jazz, saxophone combines the specifics and universalism of its aggregate sound, which makes its sound image communicatively in-demand. It was emphasized that the methodology and methodic of the topic presented in this work need to be concretized on the example of saxophone jazz styles, which offers prospects for further studies of this topic.

The theory of jazz improvisation inevitably includes the question of instrument (instruments, voices) used to make it. At this point, we need to tap into information about the instrumental-type style (style of any types of music according to V. Kholopova) available in jazz practice in both of its historical forms: traditional and contemporary. Saxophone becomes one of the key objects of this study, being an instrument of new type capable of conveying the entire range of jazz intoning shades represented in such origins of jazz as blues, ballad, religious chants, popular “classical music”, academic instruments.

To generalize, it is worth noting that information about saxophonejazzimprovisation is concentrated in two areas of study: organological (jazz instruments and their use: solo, ensemble, orchestral) and personal (portraits



of outstanding jazz saxophonists made, as a rule, in an overview and opinion-based style). The historical path of saxophone as one of the most in-demand instruments of jazz improvisation was quite tortuous and thorny. The conservative public considered this instrument “indecent” and believed that its use in jazz does not meet the requirements of high taste (A. Onegger).

It was emphasized that specifics of jazz saxophone sound indeed lay in the instrumentalization of expressive vocal and declamatory intonations originating from blues with its melancholy and “esthetics of crying”. It is manifested especially vividly, and with even greater share of shock value than in jazz, in the use of saxophone in rock music, which exerted reverse influence over jazz that gave birth to it (V. Ivanov).

The timbre-articulatory diversity found in saxophone is identified when taking its organological characteristics out of the dialectics of the pair of notions “specifics – universalism”, where the deepening of the former (specifics) means overcoming thereof towards the latter, universalism (E. Nazaikinskyi). As a result, we have a textural style of saxophone based on melodic nature of this instrument, its specific timbre enriched by the influence of other instrumental sounds, including trumpet, piano, and later, electric guitar.

Among the existing definitions of texture in music, there are three key, determinant parameters of the approach to the study of texture style of saxophone in jazz. The first of them is spatial-configurative (E. Nazaikinskyi), the second is procedural-dynamic (G. Ignatchenko), and the third is performance-based (V. Moskalenko).

On aggregate, the textural style of jazz saxophone is defined in this article as the synthesis of the instrument’s “voice” and the “voice” of the improviser saxophonist. The former defines the typical in this style, and the latter defines the individual, unique. The specifics of texture in jazz, including saxophone jazz, are special, because this improvisation art does not have the component of final “finishing” of musical fabric. The formulas existing in saxophone jazz texture are divided into three types: specific (typical for jazz itself), specified (stemming from the folklore and “third” layers), and transduction-reduction (according to S. Davydov, borrowed from the academic layer).

The syntactic composition of saxophone jazz improvisation correlates by the textural one, taking the shape of textural-structural components (a term by G. Ignatchenko) – units of the first scaled level of the perception of form, which

are related to the one and the other. The mechanism of anticipation – a forestalling perception of the next segment of the process of improvisation, and the intuitional-logical orientation of an improviser saxophonist toward the number “7” have great significance (E. Barban). Like in academic practice, syntax in jazz improvisation is built on the basis of “stability” and “instability” semantics (D. Terentiev), forming a complex system of paradigms and syntagmas (the former are typical for traditional jazz, the latter for contemporary one).

The rules of jazz improvisation semantize, because the most important thing for a jazz musician is the process, not the result. At this point, the aspect of temporal distance from the “cause” to the “effect” becomes especially distinguishable: the farther they are from each other the less predictable improvisation becomes, and vice versa. The process of improvisation is largely structured by choruses, which represent sections of a form related to variant reproduction of a theme (standard theme or author’s theme). In addition, improvisation (including saxophone improvisation) may contain elements of general forms of sound used as the bridges connecting sections inside choruses. • **Key words:** *improvisation, jazz, saxophone, texture, syntax.*

Постановка проблеми. У сучасній джазології накопичено вже доволі багато дослідницького матеріалу з приводу природи та форм протікання джазового імпровізаційного процесу. Проте відомості про це подаються в узагальненому значенні, з точки зору теорії джазової імпровізації, без конкретизації на рівні джазових стилів, у тому числі, саксофонного. Дана стаття містить досвід заповнення цієї ланки у теорії саксофонного джазу, імпровізація у якому розглядається в параметрах фактури і синтаксису як складових «образу» цього інструмента.

Зв’язок з науковими та практичними завданнями. У теоретичному плані дана стаття продовжує низку досліджень джазового імпровізаційного процесу з виокремленням його саксофонного різновиду. На базі поняття про фактурний стиль інструмента у дослідженні запропоновану його відображення в звукообразі саксофону, який є невід’ємною складовою процесу створення-виконання джазового тексту. З практичної точки зору розгляд параметрів фактури і синтаксису джазової саксофонної імпровізації може мати застосування



як у творчій роботі саксофоністів-імпрозиторів, так і у навчальному процесі на відповідних кафедрах та відділеннях музичних ВНЗ України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання про джазову саксофонну імпрозізацію у такому ракурсі, як це запропоновано у даній статті, досі не ставилось. Проте загальні положення з цього приводу містяться у музикознавчих літературі працях-медологічного рівня (С. Назайкінський [16, 17, 18], В. Холопова [28], В. Москаленко [15], Г. Ігнатченко [11], Д. Терентьев [26]), у галузі виконавського музикознавства (В. Іванов [10], О. Жерздев [9]) та в джазології (В. Конен [12], Ю. Барбан [3], О. Воропаєва [5], С. Давидов [6, 7]). Щодо параметрів фактури і синтаксису як складових джазової саксофонної імпрозізації у статті відзначено, що вони є спільними для будь-яких видових інструментальних стилів, але у кожному з них відрізняються за характером співвідношення універсалізму та специфіки, зразком діалектичного поєднання чого і є саксофон – одна з головних «емблем» джазу.

Мета статті – виявити особливості джазової саксофонної імпрозізації у параметрах фактури та синтаксису.

Виклад основного матеріалу дослідження. Загальні основи теорії джазової імпрозізації повинні бути доповнені аспектом інструментально-видової стилістики. Йдеться про стилі інструментів, на яких здійснюється імпрозізаційний процес і які своїми звукообразами істотно впливають на його естетику та поетику. Серед них одне з провідних місць займає саксофон – інструмент, який прямо асоціюється з джазовою імпрозізацією і червоною ниткою проходить через всю її історію.

Незважаючи на значне за кількістю число робіт по джазу, інструментально-видову специфіку джазового саксофона досліджено далеко не достатньо. Відомості про джазову саксофонну імпрозізацію зосереджено в межах двох напрямів вивчення цього мистецтва – органологічному (джазовий інструментарій та його застосування – сольний, ансамблевий, оркестровий) та персональному (портрети видатних джазових саксофоністів, виконані, як правило, в оглядово-публіцистичному плані).

Комплексної роботи, що об'єднує обидва означені тут підходи досі не створено, що визначає аспект наукової новизни досліджуваної

у даній статті теми. Для її розкриття необхідно спочатку звернуся до більш загальних питань, що стосуються двох сторін «образу» саксофона в джазі. Перший з них пов'язаний зі здатністю цього специфічного, мелодичного за своєю природою інструменту передавати різні відтінки людського голосу та виражених через них емоційно-психологічних станів, тобто набувати якості семантичного універсалізму.

Історичний шлях саксофона як одного з найбільш затребуваних інструментів джазової імпровізації був досить звивистим і тернистим, особливо в плані суспільного визнання з боку консервативно налаштованої публіки. Популярність цього інструменту, яка багато в чому зобов'язана саме джазу, мала і свій зворотний бік. Як зазначає А. Онеггер, ще в 20-ті – 30-ті роки минулого століття через незвичайні видозміни звуку «... всі без сорому обмовляли його, зробили з саксофона інструмент, винуватий у всіх непристойних звучаннях» [19, с. 47].

Специфіка джазового саксофонного саунду, дійсно, полягає в інструменталізації експресивних вокально-декламаційних інтонацій, що йдуть в першу чергу від блюзу з його меланхолією та «естетикою плачу» (О. Степурко [24]). Особливо яскраво і з ще більшою, ніж в джазі, часткою епатажності це проявляється у використанні саксофона в рок-музиці, що мало зворотний вплив на джаз, що її породив.

Як зазначає В. Іванов, рок-саксофоністи відчували великий вплив електрогітари, що призвело до цілого ряду особливих ефектів у вигляді «різкої атаки та інтенсивної подачі звуку», включення «особливих аплікатурних ефектів», «різних прийомів гліссандо та вібрато», «ефекту *growl*» (англ. – гарчання, хрипіння) [10, с. 40]. До цього додавався цілий набір спеціальних пристроїв – звукознімачі, «луна-пристрій», октавні дублювачі, педалі «*wah – wah*», фленджери, що дають ефект гри в унісон декількох саксофонів, а також синтезатори [там само].

Все це в сукупності дозволяє визначити саунд саксофона як «парадоксальний» – за аналогією зі скет-вокалом, де, поряд з імітацією інструментальних звучань (Л. Армстронг, Б. МакФеррін та інші), використовуються і не інструментальні – мовленнєві, «окличні» (О. Федорченко [27]). Темброво-артикуляційна різноманітність, властива саксофону, визначається при виведенні його органологічних характеристик з діалектики пари понять «специфіка – універсалізм»,



де діє закон «поглиблення-подолання», коли універсалізм інструменту є не що інше, як поглиблення його специфіки, що переходить в свою протилежність – розширення його універсальних властивостей (Є. Назайкінський [16, с. 91]).

Джазові саксофоністи послідовно і неухильно втілювали цей закон на практиці. Орієнтуючись на типові властивості саксофонного саунду, його специфіку, вони йшли шляхом її подолання, для чого було потрібно впровадження в «мову» інструменту цілого ряду прийомів, запозичених з інших інструментальних (фортепіано, вже згадувана електрогітара, інші духові та струнні інструменти) та вокальних джерел.

В результаті складався фактурний стиль саксофона, що слугував основою для імпровізації. Наявність у кожного інструменту властивою тільки йому одному фактури – ключовий момент, який дозволяє визначити тембро-семантику саксофона як стильового явища. У виконавському музикознавстві вже є прецеденти вживання поняття «фактурний стиль інструменту». Є навіть його визначення, запропоноване О. Жерздевим: це – «... сукупність просторово-звукових властивостей акустичного образу» інструмента (тембр, звуковидобування), який виступає в якості інтонаційної детермінанти створюваної для нього і виконуваної на ньому музики» [9, с. 9].

Цю дефініцію можна прийняти як базову і для фактурного стилю саксофона, роблячи відповідні поправки на дві обставини: 1) мелодичну природу цього інструменту, фактура якого є принципово монофонічною і може містити лише приховане багатоголосся, а також гармонічну фігурацію; 2) особливості імпровізаційного процесу, який відрізняється як від композиторського «результату», так і від виконавської «інтерпретації».

Для імпровізації на саксофоні особливо важлива його «фактурна інтонація» (М. Борисенко [4]) – ядро фактурного стилю як просторово-часового феномену, реально існуючого для сприйняття. Мова йде не про фактурне оформлення композиторської або імпровізаторської думки, а про свого роду фактурний ноумен – компонент музичного мислення, що виводить імпровізацію на рівень знакової системи з певними структурно-звуковими властивостями.

Якщо звернутися до наявних на сьогоднішній день визначень фактури в музиці, то в них можна виявити три тенденції, характерні для самого цього феномену та його застосувань у музикознавчому дискурсі. Першу з них позначимо як «просторово-конфігураційну», представлену в визначенні Є. Назайкінського: «Фактура в музиці – це художньо-доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [17, с. 73]. Для саксофонної фактури провідним компонентом є горизонталь, а вертикаль та глибина виступають лише як наслідки мелодичних процесів у їхньому сполученні з виконавською атрибутикою.

Другу тенденцію визначимо як «процесуально-динамічну», що відображено у визначенні Г. Ігнатченко: «Фактура є рухомою і з певною мірою інтенсивності видозмінюваною вертикально-просторовою координатою звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, яка взаємодіє з синтаксичними структурами, але не зводиться до них» [11, с. 6]. Тут як домінують виступають одиниці горизонталі – «фактурні осередки» (Є. Назайкінський [17, с. 73]) або «фактурно-структурні компоненти» (Г. Ігнатченко [11, с. 7]), що мають відношення як до фактури, так і до синтаксису. У саксофонній імпровізації вони завжди присутні у вигляді інтономем (Ю. Барбан [3, с. 175]) – мотивів та фраз – цілісних структурно-фактурних утворень, що втілюють одну і ту ж образно-смыслову «деталь» створюваного імпровізатором звукового тексту.

Третю тенденцію в трактуванні музичної фактури можна позначити як «виконавську», представлену в визначенні В. Москаленко: «Фактура – художня цілісність у будові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її елементів» [15, с. 58]. Одиницею (елементом) виміру тут є лінія-голос, що розуміється у двох значеннях: 1) широкому – як художня цілісність, що несе в собі образи творця та виконавця музики, а в імпровізації – їх початковий симбіоз; 2) вузькому – як пласт фактури, компонент фактурної вертикалі. Для саксофонної джазової імпровізації суттєвими є обидва ці значення – метафоричне («голоси» імпровізатора та інструменту) та структурне (фак-



турні голоси, в даному випадку – приховані, що виникають в партії мелодичного інструменту).

Фактурний стиль джазового саксофону визначається, окрім наведених тут значень, виконавською атрибутикою – засобами «виконавського центру» (В. Холопова [28, с. 226]) – динамікою, артикуляцією, агогікою, спеціальними прийомами звуковидобування, що входять до фактурного стилю як композиції, так і імпровізації. Сюди відноситься, наприклад, такий типовий для джазу метро-ритмічний прийом, як фразування *off-beat* – зміщення акценту з першої і третьої на другу та четверту долі такту, що є протилежністю академічному *on-beat* і забезпечує особливу експресивність саксофонного саунду.

Продовжуючи розгляд особливостей фактури в саксофонній джазовій імпровізації, слід зупинитися на ще одному загальному моменті, що стосується питання дослідницької методології: а чи є взагалі фактура в джазовій імпровізації? З точки зору академічної теорії музики, орієнтованої на композицію, в імпровізаційних формах музикування фактура як така відсутня, оскільки вилучається її провідна ознака – обробка, обробка матеріалу, в якості якого виступає музична тканина (Є. Назайкінський [17, с. 74]).

Роль фактури як «конфігуратора» музичної тканини, що вступає в дію при остаточному оформленні музичного (нотного) тексту, як в композиції, в імпровізації переосмислюється і постає в зворотному часовому зсуві. Створювана імпровізатором звукова тканина не є фактурно аморфною; вона *a priori* підпорядковується певним принципам організації та обробки, пов'язаним з жанровим та стильовим змістом теми імпровізації, що розуміється і як ідея, і як структура.

Отже, під фактурою в джазі слід розуміти «організацію матеріально-конкретних звукових компонентів музичної тканини в їх просторово-процесуальному співвідношенні» (С. Давидов [7, с. 8]). Як бачимо, в цьому визначенні поєднуються вище наведені точки зору Є. Назайкінського, Г. Ігнатченка та В. Москаленка на фактуру в музиці, що зводяться до її розуміння як реально-просторового художньо-звукового феномену.

Якщо розглядати звукові компоненти музичної тканини в контексті фактурних стилів інструментів, то вимальовується досить чітка

загальна картина, яка визначається С. Давидовим як «фактуроутворення в джазі» [там само]. Автор має на увазі фортепіанний джаз, але запропонована ним класифікація трьох принципів організації фактури в джазовій імпровізації поширюється і на інші джазові фактурні стилі, зокрема, саксофонний.

Перший принцип, слідом за С. Давидовим, визначимо як «специфічний». Він базується на типових для того чи іншого інструменту інтонаційних формулах (найменших смислових одиниць тексту, за К. Руч'євською [22]), характерних в даному випадку для традиційного джазу, де вони і формувалися. Звідси і назва принципу – «специфічний», тобто характерний саме для джазу, його фактурного устрою.

Другий принцип визначається як «специфізований» і полягає в використанні ритмо-формул, що йдуть у генезі від фольклору або від інших музично-творчих видів ХХ століття (В. Конен [45]) і адаптуються в джазі.

Третій принцип визначається С. Давидовим [7, с. 9] як «трансдукційно-редукційний» і полягає в запозиченні джазовою практикою фактурних формул з академічної музичної літератури.

Фактурні формули, в свою чергу, розміщуються в часі, утворюючи «матеріальну частину» синтаксичного розгортання, для якого в джазі найбільше підходить термін «фактурно-структурні компоненти» (Г. Ігнатченко [11]), що позначають одиниці імпровізаційного тексту. Адже фактура в музиці, як і музична форма (синтаксис), знаходяться в процесі становлення (О. Лосев [13]), що відображується у мистецтві створення комбінацій звуків, розгорнутих у часі і утворюючих певний просторово-звуковий «ланцюжок подій», ніби семантичний «слід» (В. Медушевський [14]). Це відбивається через синтаксичну структуру, яку розуміють, виходячи з самого значення слова (лат. *syntax* – складання, координація, порядок), як складення тексту, в тому числі і музичного, з окремих одиниць (слів, інтонаційних формул), їх упорядкування та координація.

По відношенню до джазової імпровізації, зокрема, саксофонної, це означає, що вона «... по необхідності повинна інтуїтивно членуватися музикантом на відносно невеликі, але закінчені семантичні утворення (фрази, речення), перспективне планування побудови яких



було б для нього не складним» [3, с. 167]. Йдеться про одиниці першого масштабного рівня сприйняття форми (Є. Назайкінський [18]) – мотиви, невеликі фрази, які охоплюються слухом одразу (симультанно, ніби одномоментно). В утворенні таких структур точкою відліку є число «7», оскільки «обсяг оперативної пам'яті імпровізатора обмежує довжину таких побудов (фраз) $7 + - 2$ тонами» [3, с. 167].

У роботі Д. Терентьєва музичний синтаксис в академічній композиції визначається як логіка причинно-наслідкових зв'язків, яка матеріалізується в звукових процесах, виявляється як «логіка очікування» [26, с. 9]. Автор зазначає, що найбільш наочно це проявляється в опозиції «стійкість-нестійкість», характер якої був історично мінливим [там само, с. 11]. Сфери прояву і пріоритетної дії цієї опозиції довгий час була ладогармонічна функціональність, що характерно і для традиційного джазу, який виріс на основі тонально-гармонічної системи мажору та мінору з поправками на блюзовий лад та інші форми ладової організації, що походять від фольклору і «третього» пласту.

Синтаксична опозиція «стійкість-нестійкість», завдяки своєму зв'язку з низкою життєвих процесів, в ході еволюції музичного мислення семантизувалася, тобто набувала рис знакової системи метарівня. Джаз не міг не відобразити ці процеси, в тому числі і у тому їх вигляді, який відноситься до розподілу музично-мовної стилістики на тональну (або домінантно-тональну), модальну, «антитональну» (якщо скористатися виразом І. Стравінського, який запропонував так називати атональність [25]).

Семантизація синтаксичних структур – типове для джазу як імпровізаційного мистецтва явище. Джазовий музикант, здійснюючи імпровізаційний процес по «неписаним» нормам-правилам фактурної розробки тематизму, в меншій мірі піклується про синтаксичні структури, звертаючи першочергову увагу на семантику використовуваних засобів, передусім, тих, які тісно пов'язаних з жанровістю.

Синтаксис тут виникає ніби постфактум, як результат руху фактурно-семантичних елементів і підпорядковується лише загальним законам музичного формоутворення, серед яких виділяється відома формула Х. Рімана «схожість – членує, відмінність – об'єднує» [21]. Традиційний джаз з його регламентованими гармонічно та структур-

но формами типу *A-A-B-A* укладається, в основному, до першої частини цієї формули, а сучасний джаз з його установками на стилістику *free* та *fusion* – до другої.

Аналогічні процеси спостерігаються і в музиці академічного пласту, в якому ще на межі XIX–XX століть (період народження джазу) виникла кризова ситуація, пов'язана з розширювальним розумінням опозиції «стійкість-нестійкість». У музиці XX століття, особливо в тих її пластах, де спостерігається відхід від практики ладотональної організації, синтаксис проявляється як «мінус-тяжіння», що означає в кінцевому підсумку створення нового семантичного поля, пов'язаного з «статичністю» як противагою «динамічності» гомофонного синтаксису (Д. Терентьев [26, с. 18]).

Джаз, головними розпізнавальними знаками якого виступають імпровізація та новий ритм (Е. Денисов [8]), з одного боку, є динамічним («нестійким») за своєю природою, з іншого боку, він виявляється статичним («стійким»), стандартизованим синтаксично. Цей парадокс криється в самому мистецтві імпровізації, де, за Ю. Барбаном [3, с. 167], в розгортанні музичної думки імпровізатора поєднуються етапи «планування» та «втілення». Перший з них, як правило, не усвідомлюється, а відразу ж входить до процесу «висловлювання», подібно до того, як мова (знання мови) передує і практично миттєво зливається з мовленням [там само].

Тут на першому плані опиняється комунікативна компетентність імпровізатора, в даному випадку, саксофоніста, який повинен досконало володіти «набором» ігрових навичок, а його техніка повинна бути «високо автоматичною», що в певній мірі регламентується правилами імпровізації, серед яких виділяються дві групи – конструктивні (базисні) та регуляторні [3, с. 168]. До першої групи входять такі, що забезпечують:

- 1) наявність необхідних засобів музичного мовлення, їхній «відбір та утворення»;

- 2) структурну реалізацію «елементарних синтаксичних одиниць», створення на цій основі «граматично і семантично правильних побудов», що виникають на «різних рівнях імпровізаційної цілісності» [там само].



Друга група правил (регулятивних) включає, допоміжні засоби, необхідні для ефективного функціонування колективної імпровізації. Сюди входять: 1) маркування етапів імпровізації (початок, продовження, кінець); 2) інформація про зміну комунікативної ролі (хто є лідером, хто сублідером); 3) забезпечення взаєморозуміння між учасниками музичної інтеракції, для чого використовуються «псевдомовні» засоби – жести, кивки головою, рухи очей, вигуки тощо [3, с. 168].

Конструктивні (базисні) правила джазової імпровізації є, по суті, синтаксичними, якщо розуміти під синтаксисом комунікативну «логіку очікувань» [26, с. 18], яка семантизується за параметрами горизонталі та вертикалі, утворюючи систему мовно-мовленнєвих парадигм та синтагм джазового імпровізаційного тексту (йдеться про елементи фактурно-структурного рівня, а не про явища естетико-комунікативного порядку).

У джазології ці питання відносяться до категорії найменш розроблених. Окремі спостереження з цього приводу розосереджені в цілому ряді джерел. Зокрема, визначення поняття «синтагма джазу» знаходимо в роботі О. Воропасвої: «Стильова синтагма джазу – це сукупність стійких мовленнєвих норм, характерних для певного класу мовних парадигм і реалізованих засобами інноваційної комбінаторики на рівні індивідуального стилю або твору» [5, с. 7]. Тут зроблено акцент на стильовому факторі, відображенням якого є мовно-мовленнєвий, що означає синтагматику конкретного художнього зразка – джазового твору.

У вербальній мові синтагми означають наявність стійких словосполучень, що в екстраполяції на музичну мову дає групу мотивно-фразувальних утворень, якими оперує імпровізатор, зокрема, саксофоніст, в процесі створення-виконання імпровізаційного тексту. Мелодична природа саксофона робить особливо важливою синтагматичне групування («зчеплення») окремих мотивів-паттернів, що надає імпровізації семантико-синтаксичної цілісності.

Відзначимо, до того ж, що синтаксис джазової імпровізації, здійснюваної на музичному інструменті, в даному випадку, на саксофоні – особливий різновид інтонаційного структурування. Йдеться про відмінності в самому підході до інтонації і до інтонування, зо-

крема, про те, чи може інтонація структуруватися взагалі? Ставлячи це питання, М. Арановський [1, с. 85] порівнює підходи до інтонації Б. Асаф'єва [2] та Б. Яворського [30], відзначаючи, що для фольклорного та інших форм усного музикування більш характерним є втілення інтонації у вигляді структури «питання-відповідь», тобто, по Б. Яворському [29], у розумінні поспівки – найменшої одиниці музичного змісту.

У синтаксисі джазової імпровізації зливаються обидва підходи до інтонації та інтонування – процесуальний (безперервний) та структурний (дискретний). Це – характерна риса музичного синтаксису взагалі, що відображено в наступному визначенні: «Музичний синтаксис – система забезпечення безперервності та дискретності інтонаційного процесу на основі логіки причинно-наслідкових зв'язків» (Д. Терент'єв [26, с. 9]). Стосовно до джазової імпровізації виділимо тут аспект часової дистанції від «причини» до «наслідку»: чим далі вони розташовані одне від одного, тим імпровізація є менш передбачуваною, навпаки.

Прикладом цьому можуть слугувати джазові стилі. В імпровізаціях-варіаціях на теми-стандарти в традиційному джазі синтаксис є більш передбачуваним, хоча форма цілого виявляється «відкритою» – до неї завжди можна додати ще один або кілька хорусів. У сучасному джазі з його опорою на модальність синтаксис постає як більш непередбачуваний – поряд з імпровізаціями-варіаціями (або ніби всередині них) тут можуть виникати контури таких композиційних структур, як рондо, соната, а також структурно-синтаксичні модуляції з утворенням нерегламентованих (змішаних та вільних) форм.

Характерний для традиційного джазу варіантно-варіаційний метод розвитку матеріалу в сучасних джазових імпровізаціях поєднується з мотивною розробкою, про що свідчить, зокрема, стилістика джазових фортепіанних імпровізацій Б. Мелдау, який написав навіть аналітичну роботу щодо особливостей тематичного розвитку в першій частині Сонати *f-moll op. 2* для фортепіано Л. ван Бетховена (С. Давидов [6, с. 424]).

В цілому ж синтагматика в джазі – це «... система дозволів та заборон на сполучення реальних сегментів імпровізації. Вся струк-



тура імпровізації (найважливіший носій музичної інформації) виступає як її синтагматичний план. Будь-якого роду комбінація елементів в тексті імпровізації відбувається на його синтагматичній осі» (Ю. Барбан [3, с. 169]).

Співвідношення двох «осей» джазового імпровізаційного процесу – парадигматичної та синтагматичної – по-різному представлено в традиційному та сучасному джазових стилях. У джазології парадигматика часто розуміється як стійка граматики мови, а синтагматика – як мовленнєва варіабельність інтонаційно-звукових рішень. На стильовому рівні це означає, що «... художня система старого джазу з характерною для нього добре розробленою граматикою висловлювання ближча до мови, в той час як структура вільного джазу з його високою естетичною ненормативністю ближча до мовлення» [там само].

Мовні (типові) та мовленнєві (нетипові) елементи в джазовій імпровізації при цьому можуть піддаватися стилістичному «зміщенню», коли перші (парадигми) шляхом нової комбінаторики переходять до синтагматичного плану [3, с. 169]. Як приклад тут можна навести випадок, коли імпровізатор-саксофоніст (або інший інструменталіст) після показу великої багато мотивної фрази розділяє її в подальшому на сегменти, поєднуючи їх у різних варіантах комбінаторики – від довільної перестановки мотивів по горизонталі до ракоходних інверсій в самих мотивах (вербальні аналоги останніх, що наводяться Ю. Барбаном – удар/руда або кіт/тік [там само]).

Боротьба «нормативності» та «анормативності» всередині джазового імпровізаційного твору надає йому «енергетичності» [3, с. 169], кажучи сучасною мовою – необхідного драйву, який змушує самого імпровізатора бути «в тонусі», а слухачів – в очікуванні подальших цікавих подій. Разом з тим джазова імпровізація не може не містити в собі елементів ЗФЗ – «загальних форм звучання», під якими розуміється доведене до автоматизму виконання «нейтрального» матеріалу, що утворює своєрідні «містки» (англ. *bridges*) між тематично і фактурно рельєфними секціями хорусів.

У саксофонній імпровізації такі «загальні місця», представлені відрізками гам, простими та секвентними повторами, арпеджіо, вільними речитативами тощо, часто виконують функцію випереджу-

вального (антиципууючого) значення: не фіксуючись на інтонаційних знахідках, імпровізатор під час таких «перепочинків» подумки прокладає шлях майбутнього розвитку музичної думки.

Як показує практика, той же імпровізатор-саксофоніст, причому, швидше інтуїтивно, ніж свідомо, будує фразу з декількох сегментів, яких в більшості випадків виявляється чотири (показ, повтор, кульмінація, завершення). Кульмінаційна точка, підкреслена ритмічно, динамічно, звуковисотно, припадає приблизно на середину третього сегменту, після чого слідує «заокруглення» у вигляді повернення до вихідного матеріалу. Така закономірність синтаксису відповідає його онтологічному базису у вигляді опозиції «стійкість-нестійкість», а в естетичному плані – «споглядальність-драматичність».

В теорії джазової імпровізації така закономірність характеризується як ступінь «свободи» або «не свободи» імпровізатора вже на першому етапі процесу: «Початкова заданість тонем та інтоном мовною компетенцією імпровізатора (і частково можливостями інструменту) ускладнює створення непередбаченої кодом інтономної парадигми (особливо в традиційному джазі)» [3, с. 171].

Виділяючи інтоному в якості мінімальної смислорозпізнавальної одиниці джазового тексту, Ю. Барбан має на увазі не синтаксис як такий (одиницю структури тексту), а скоріше суб'єктивно-емоційний зміст, вкорінений у жанровості існуючих в слуховій свідомості джазмена інтонацій-парадигм – закріплених у повсякденній слуховій свідомості зворотів типу трихорд в кварті, відрізок гами, рух по звуках тризвуку (К. Рікман [20]).

На подібних зворотах часто будуються теми-стандарты в традиційному джазі, забезпечуючи комунікацію імпровізаторів та слухачів в рамках його «реалістичних» парадигм (О. Соловйов [23]). У новітньому джазі подібні елементи піддаються селекції, навіть вилучаються з тексту як «банальні», замінюються розгорнутими інтонаціями-синтагмами, в яких «відмінність між мотивом та фразою зводиться лише до різниці в тривалості» [3, с. 171]. Найбільша ж свобода імпровізатора-джазмена виникає у галузі сполучуваності «фраз і надфразових синтаксичних побудов (композиційний план імпровізації)» [там само].



У його створенні опосередковано бере участь і сам інструмент, на якому здійснюється імпровізаційний процес. Зокрема, мелодичні аерофони, до групи яких входить саксофон, є тісно пов'язаними з виконавським апаратом імпровізатора через дихання, амбушур, що накладає свій відбиток на розміри фраз та мотивів, градації динаміки, характер звучання штрихів. Це доповнюється ще й специфікою джазового саксофонного звуковидобування та звуковедення, що можна простежити лише на конкретних прикладах.

Висновки. Отже, джазова саксофонна імпровізація є багаторівневим явищем, у якому слід враховувати всі три його складові. Найзагальнішою тут є «імпровізація», закони якої керують усім процесом мислення музиканта, який виступає у ролі творця та виконавця художнього тексту одночасно. На рівні складової «джазова» виникає специфікація, що стосується ознак різних джазових стилів, насамперед, у їхньому родовому розподілі на «традиційний» та «сучасний». Третя складова – «саксофонна» – виступає як специфічна і реалізується у параметрах фактури (включно з її виконавською атрибутикою) та синтаксису (останній розуміється як у планісемантизації, так і у сенсі фразування в умовах тих чи інших форм-структур). Особливого значення тут набуває інструмент, на якому здійснюється імпровізація, його темброво-акустичні та образно-семантичні характеристики. Саксофон стає повноцінним учасником процесу імпровізування, суттєво впливаючи на його фактурно-синтаксичну побудову, а через неї – на художньо-образний зміст. Ці загальні установки потребують унаочнення на прикладі тих чи інших персональних джазових саксофонних стилів, що і складає **перспективи подальших досліджень** заявленої в даній статті теми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. (1984). Интонация, отношение, процесс. Советская музыка, № 12. С. 80–87.
2. Асафьев, Б. В. (1971). Музыкальная форма как процесс. Б. Асафьев. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 376 с.
3. Барбан, Е. (1987). Джазовая импровизация (к проблеме построения теории). Ефим Барбан. Советский джаз: проблемы, события, масте-

- ра [сб. ст.]. сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. М., С. 162–183.
4. Борисенко, М. Ю. (2005). Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 17 с.
 5. Воропаєва, О. В. (2009). Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі. (Автореф. дис. канд. мистецтвознав.). В. Воропаєва; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 19 с.
 6. Давыдов, С. П. (2014). Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 40. С. 417–437.
 7. Давыдов, С. П. (2015). Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 20 с.
 8. Денисов, Э. (1986). Джаз новая музыка. Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторские техники. Э. Денисов. М., С. 328–335.
 9. Жерздев, О. В. (2011). Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18 с.
 10. Иванов, В. Д. (1990). Саксофон: популярный очерк. М.: Музыка, 64 с.
 11. Игнатченко, Г. И. (1984). О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов). (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Игнатченко Георгий Игоревич. Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского. Киев, 17 с.
 12. Конен, В. (1975). Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке*. М., С. 427–468.
 13. Лосев, А. Ф. (1990). Основной вопрос философии музыки. А. Ф. Лосев. Советская музыка, № 12, М., «Советский композитор», С. 66–69.
 14. Медушевский, В. (1976). О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 255 с.
 15. Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, Вип. 7. С. 56–65.



16. Назайкинский, Е. В. (1988). Звуковой мир музыки. Е. Назайкинский. М.: Музыка, 256 с.
17. Назайкинский, Е. В. (1982). Логика музыкальной композиции. Е. В. Назайкинский. М.: Музыка, 319 с.
18. Назайкинский, Е. (1972). О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 383 с.
19. Онеггер, А. (1985). О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 216 с.
20. Рікман, К. Г. (2003). Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). К. Г. Рікман; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 17 с.
21. Риман, Г. (1896). Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг. П. Юргенсон, 1531, [2] с.
22. Ручьевская, Е. А. (1975). Интонационный кризис и проблема переинтонирования. Е. Ручьевская. Совет. музыка, № 5. С. 129–134.
23. Соловьев, А. (1990). Парадигмы джаза. А. Соловьев. Совет. музыка, № 7. С. 45–52.
24. Степурко, О. (2006). Скэтимпровизация: учебник. М.: Камертон, 78 с.
25. Стравинский, И. (1971). Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Игорь Стравинский; [пер. с англ. В. А. Липник, ред. пер. Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина]. Л.: Музыка, 414 с.
26. Терентьев, Д. Г. (1983). Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики (на материале европейской профессиональной музыки XVIII–XX веков) (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Терентьев Дмитрий Григорьевич. Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 23 с.
27. Федорченко, О. С. (2014). Феномен вокальної імпровізації в джазі (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 15 с.
28. Холопова, В. Н. (2000). Музыка как вид искусства: учеб. пособие. В. Н. Холопова. СПб.: Лань, 320 с.
29. Яворский, Б. (1962). Восприятие ладовых мелодических построений. Сборники экспериментально-психологических исследований. Л., Вып. 1. С. 46–90.
30. Яворский, Б. (1908). Стрoение музыкальной речи: Материалы и заметки. В 3 ч. Ч. 2. М.: Тип. Г. Аралова, 165 с.

REFERENCE

1. Aranovskij, M. G. (1984). Intonacziya, otnoshenie, proccess [Intonation, attitude, process]. *Sovetskaya muzyka*, # 12. S. 80–87.
2. Asaf'ev, B. V. (1971). *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process]. B. Asaf'ev. L.: *Muzyka*, Leningr. otd-nie, 376 s.
3. Barban, E. (1987). *Dzhazovaya improvizacziya (k probleme postroeniya teorii)* [Jazz improvisation (to the problem of theory construction)]. Efim Barban. *Sovetskij dzhaz: problemy, sobytiya, mastera* [sb. st.], sost. i red. Aleksandr Medvedev, Olga Medvedeva. M., S. 162–183.
4. Borisenko, M. Yu. (2005). *Zhanr transkripcziyi v sistemii individual'nogo kompozitorskogo stilyu* [Transcription genre in the system of individual composer style]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharkiv, 17 s.
5. Voropayeva, O. V. (2009). *Dzhazzi'ngyak formavzayemodiyakademichnogo ta «tret'ego» plasti v u dzhazi* [Jazzing yak form of interaction between academic and “third” layers in jazz]. (Avtoref. dis. kand. mistecztvoznav.). O. V. Voropayeva. *Khark. nacz. un-t mistecztv i m. I. P. Kotlyarevskogo*. Kharkiv, 19 s.
6. Davy'dov, S. P. (2014). *Speczifika pianisticheskogo stilya Bre'da Meldau* [The specifics of Brad Meldau's pianistic style: an experience in analyzing the art of jazz improvisation]: opyt analiza iskusstva dzhazovoj improvizaczii. *Problemi vzayemodiyi mistecztva, pedagogiki ta teoriiyi praktikosviti: zb. nauk. st. Kharkiv. nacz. un-t mistecztv i m. I. P. Kotlyarevskogo*. Kharkiv, Vip. 40. S. 417–437.
7. Davidov, S. P. (2015). *Fakturna organi'zacziya dzhazovogo tvoru (na materi'ali fortepi'annogo mistecztva)* [Factual organization of jazz music (based on materials of piano music)]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharkiv, 20 s.
8. Denisov, E. (1986). *Dzhaz novaya muzyka* [Jazz new music]. E. Dinisov. *Sovremennaya muzyka i problemy e'volyczii kompozitorskie tekhniki*. E. Dinisov. M., S. 328–335.
9. Zherzdyev, O. V. (2011). *Speczifika fakturi u muziczi dlyas hestistrunnoyi (klasichnoyi) gitari solo* [The specifics of the texture of the music for a six-string (classical) guitar solo]. (Avtoref. dis... kand. mistecztvoznavstva). Oleksi'j Volodimirovich Zherzdyev. *Khark. nacz. un-t mistecztv i m. I. P. Kotlyarevskogo*. Kharkiv, 18 s.



10. Ivanov, V. D. (1990). Saksofon: populyarny`j ocherk [Saxophone: Popular Essay]. V. D. Ivanov. M.: Muzy`ka, 64 s.
11. Ignatchenko, G. I. (1984). O dinamichestkikh prozessakh v muzy`kal`noj fakture (na primere proizvedenij ukrainskikh sovetskikh avtorov) [About dynamic processes in musical texture (on the example of works of Ukrainian Soviet authors)]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Ignatchenko Georgij Igorevich; In-t iskusstvovoznavstva, fol`klora i e`tnografii im. M. T. Ril`s`kogo. Kiev, 17 s.
12. Konen, V. (1975). Muzy`kal`no-tvorcheskie vidy` XX veka: (k postanovke problemy`) [Musical and creative types of the XX century: (to the problem statement)]. V. Dzh. Konen. E`tyudy` o zarubezhnoj muzy`ke. V. Konen. M., S. 427–468.
13. Losev, A. F. (1990). Osnovnoj vopros filosofii muzy`ki [The main question of the philosophy of music]. A. F. Losev. Sovetskaya muzy`ka, # 12, M., «Sovetskij kompozitor», S. 66–69.
14. Medushevskij, V. (1976). O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzy`ki [About patterns and means of artistic influence of music]. M.: Muzy`ka, 255 s.
15. Moskalenko, V. G. (2000). Khudozhnya funkczii` ya fakturi (do viznachennya ponyattya) [Artistic function of the invoice (before the appointment of the witness)]. Nauk. vi`sn. nacz. muz. akad. Ukrainy i`m. P. I`. Chajkovs`kogo. Kiyiv, Vip. 7. S. 56–65.
16. Nazajkinskij, E. V. (1988). Zvukovoj mir muzy`ki [The sound world of music]. E. Nazajkinskij. M.: Muzy`ka, 256 s.
17. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logika muzy`kal`noj kompozicii [The logic of musical composition]. E. V. Nazajkinskij. M.: Muzy`ka, 319 s.
18. Nazajkinskij, E. (1972). O psikhologii muzikal`nogo vospriyatiya [About psychologists of musical perception]. M.: Muzy`ka, 383 s.
19. Onegger, A. (1985). O muzy`kal`nom iskusstve [About musical art]. L.: Muzy`ka, 216 s.
20. Ri`kman, K. G. (2003). Ladoi`ntonaczi`jna situaczi`jni`st` v muziczi` suchasnikhukrayins`kikh kompozitori`v [Ladointonatsiyina situation in the music of contemporary Ukrainian composers]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvovoznavstva). K. G. Ri`kman; Nacz. muz. akad. Ukrainy i`m. P. I`. Chajkovs`kogo. Kiyiv, 17 s.

21. Riman, G. (1896). Muzy`kal`ny`j slovar` [Music Dictionary], per. s 5-go nem. izd. B. Yurgensona; pod red. Yu. E`ngelya. M.; Lejpczig: P. Yurgenson, 1531, [2] s.
22. Ruch`evskaya, E. A. (1975). Intonacziorny`j krizis i problema pereintonirovaniya [Intonation crisis and the problem of reintonation]. E. Ruch`evskaya. Sovet. muzy`ka, # 5. S. 129–134.
23. Solov`ev, A. (1990). Paradigmy` dzhaza [Jazz paradigms]. A. Solov`ev. Sovet. muzy`ka, S. 45–52.
24. Stepurko, O. (2006). Ske`timprovizacziya: uchebnik [Scat improvisation: tutorial]. M.: Kamerton, 78 s.
25. Stravinskij, I. (1971). Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. Kommentarii [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Igor`Stravinskij; [per. s angl. V. A. Lipnik, red. per. G. A. Orlova; poslesl. iobshh. red. M. S. Druskina]. L.: Muzy`ka, 414 s.
26. Terent`ev, D. G. (1983). Vzaimovliyanie muzikal`nogo sintaksisa i semantiki (namateriale evropejskoj professional`noj muzy`ki XVIII–XX vekov) [The mutual influence of musical syntax and semantics (based on the material of European professional music of the 18th–20th centuries)]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Terent`ev Dmitrij Grigor`evich. Kievskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. Kiev, 23 s.
27. Fedorchenko, O. S. (2014). Fenomen vokal`noyi i`mprovi`zaczi`yi v dzhazi` [The phenomenon of vocal empowerment in jazz]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharki`v, 15 s.
28. Kholopova, V. N. (2000). Muzy`ka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as an art form]. V. N. Kholopova. SPb.: Lan`, 320 s.
29. Yavorskij, B. (1962). Vospriyatie ladovy`kh melodicheskikh postroenij [Perception of modal melodic constructions]. Sbornik ie`ksperimental`no-psikhologicheskikh issledovanij. L., Vy`p. 1. S. 46–90.
30. Yavorskij, B. (1908). Stroenie muzy`kal`noj rechi: Materialy` i zametki [The structure of musical speech: Materials and notes]. V 3 ch. Ch. 2. M.: Tip. G. Aralova, 165 s.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2019 р.



РОЗДІЛ 2.

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА КОМУНІКАТИВНА
СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ.
МУЗИКА І ТЕАТР**

УДК 78.034:780.616.432.071.2

DOI 10.34064/khnum1-5707

Горецька Н. В.

ORCID 0000-0003-3320-8628

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

**СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ
СТАРОВИННОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ**

АНОТАЦІЯ • Горецька Н. В. Стилiстичнi особливостi виконання старовинної iнструментальної музики. Проблема iнтерпретацiї старовинної музики, гостро поставлена музикантами ХХ ст. – аж до реконструкцiї всiх iсторичних параметрiв виконання – зберiгає свою актуальнiсть. У статтi систематизовано досвiд викладання автора в класi спецiального фортепiано, спостереження i практичнi рекомендацiї щодо стилiстики виконання старовинної iнструментальної музики та пiдходiв до її iнтерпретацiї пiанiстом на iнструментi сучасної конструкцiї.

Старовинна iнструментальна музика розглядається як школа виконавської майстерностi. Зв'язок барокової музики з ораторським мистецтвом зумовив вплив риторичних фiгур на семантику її мови, i, як наслiдок – на способи артикуляцiї музичного тексту. Останнi багато в чому визначалися i конструктивними особливостями старовинних iнструментiв. Виразнi прийоми iнструментального звуковидобування, серед яких особливе мiсце за-

йняли характерні струнні штрихи (*legato*, *detache* та ін.), стали частиною стилістики європейської музики XVII–XVIII ст. Перенесення їх в область фортепіанної техніки, вимагаючи від піаніста пошуку еквівалентів, сприяє переконливості інтерпретації барочного твору. Однак не історична реконструкція, але відтворення стилістики, образу, духу старовинної музики стає провідним принципом роботи над нею в фортепіанному класі, де на допомогу піаністу має прийти свідоме інтонування, засноване на знанні як загальних закономірностей відтворюваного стилю, так і його характерних деталей.

● **Ключові слова:** *музичне виконавство, старовинна інструментальна музика, Бароко, стилістика, інтерпретація, прийоми звуковидобування, артикуляція, штрихи, педалізація, риторичні фігури, інтонування.*

ABSTRACT • Horetska Nataliia. Stylistic features of the performing ancient instrumental music.

Background, objectives and methodology of the research. Musical performing art of the XX–XXI centuries demonstrates a steady and growing interest in a huge array of music from pre-classical eras – the Middle Ages, Renaissance, Baroque. The baroque music occupies a leading position in the field of instrumental performing as an obligatory part of the educational (works by J. S. Bach) and concert repertoire. The problem of interpretation of early music, acutely posed by musicians of the XX century – up to the reconstruction of all historical performance parameters – retains its relevance. In this regard, we note that the performance of a piece of music does not always make off the strongest impression precisely in its “primary” – restored – form, since reconstruction is limited by the volume of our historical knowledge, while modern musical instruments have a much wider range of expressiveness, than their historical predecessors, and the modern interpreter – “de facto”, due to his location in the historical space – a much richer thesaurus. So, **the aim of this article** is systematization, from the standpoint of the teaching experience of its author in the piano class, observations and practical recommendations regarding the style of performing of ancient instrumental music and approaches to its interpretation by a pianist on an instrument of modern construction. **The methodology of the study** includes an appeal to the intonation theory of B. Asafiev (1971), when considering the dynamic processes of formation of the musical form and the functioning of articulatory units – motifs, phrases, rhetorical figures, strokes, etc.; to the provisions of the works of M. Mikhailov



(1981), E. Nazaikinskiy (2003), O. Katrich (2000) concerning the theory of styles; V. Kholopova (1979) and G. Ignatchenko (1983), when considering performance techniques that emphasize the originality of the texture of baroque music; as well as generally accepted methods of scientific research: analysis, selection, structuring of information with its subsequent generalization.

Presentation of research results. The study of ancient instrumental music in the piano class is extremely important for the formation of a competent specialist, a musician of a wide range. In the cognitive process, such stages must be passed as determining the style, genre, form of the musical work, identifying the features of the musically expressive means used in it and finding appropriate ways to embody them. It is necessary to make as complete an idea as possible of the past historical epoch, its philosophy, aesthetics, different types of art and their interaction. The purpose of work on pieces of ancient music should be directing a performer to the general laws of “style of the era” (according to M. Mikhailov, 1981), because, despite national differences, by the middle of the XVIII century, a certain “pan-European” style was formed, which was of great importance for the formation of the next generations of musicians.

One of the brightest manifestations of the musical style of the seventeenth and eighteenth centuries is a close connection between music and the art of rhetoric. When referring to ancient music, performers must take into account the enormous influence that rhetoric had on the formation of musical thinking at that time. The close relationship of the latter with the oratory, which is based on a set of laws and rules, led to the influence of musical-rhetorical figures on the semantics of musical language, and, consequently – on the intonation-declamation sphere of musical text, ways of articulation. The latter were largely determined by the design features of ancient tools. The variety of characteristic techniques of instrumental sound production – expressive touches, among which a special place was occupied by the string strokes (*legato*, *detache*, *martele*, etc.) – has become an integral part of the style of European music of the XVII–XVIII centuries. Transferring them to the field of piano technique is necessary for adequate interpretation of works of this period, requiring the pianist to find appropriate analogues that allow to some extent to reproduce the figurative, articulatory, timbre-color, texture characteristics of the performed work.

Modern piano, which due to a fundamentally different method of sound production does not claim to be an authentic reproduction of baroque music, has

its own rich arsenal of expressiveness, which allows you to offer the listener no less interesting interpretive content of music of past eras. The art of outstanding pianists of the XX–XXI centuries, to whose audio and video recordings modern performers turn in search of a reference sound (G. Gould, S. Richter, S. Feinberg, T. Nikolaeva, M. Argerich, F. Gulda, G. Sokolov, A. Schiff and others) demonstrates this fact clearly.

Conclusions. Not reconstruction, but reproduction of the style, image and spirit of early music becomes the leading principle of working on it in the piano class. And here the pianist should come to the aid of *a conscious intonation, based on knowledge* of both the general laws of the reproduced style and its characteristic details. The outstanding interpreter of early music V. Landowska (1991: 350) wrote: “One cannot ignore the reading of Quantz’s treatises on playing the flute, Leopold Mozart on the violin, Tosi-Agricola on singing, François Couperin, Rameau, Frescobaldi, Marpurg, K. F. E. Bach and many others – about playing keyboard instruments”. Finding “unexpected treasures” in them, “the disciples are delighted, because they begin to realize what they simply did not pay attention to before. In such cases, you find yourself witnessing an explosion of joy, somewhat reminiscent of the discovery of love”.

Постановка проблеми. Музичне виконавство XX–XXI ст. демонструє стійкий зростаючий інтерес до величезного масиву музики Середньовіччя, Відродження, Бароко. Остання займає лідерські позиції в області інструментального виконавства, оскільки саме у XVII–XVIII ст. формуються основні жанри інструментальної музики, які отримали подальший розвиток у мистецтві Нового часу та існують до нині. Кульмінацією зазначеної тенденції став стиль автентичного виконавства – феномен історичної реконструкції звучання музики минулого з використанням відповідного музичного інструментарію («Early music»). До завдань пропонованої публікації не входить звернення до цієї галузі музичної діяльності, яка вже стала великою і самостійною та вимагає знань і навичок, що за своєю специфічністю дорівнюють навичкам художника-реставратора. Можемо лише нагадати про те, що музика Бароко, що представлена, як мінімум, шедеврами Й. С. Баха, супроводжує сучасного виконавця-інструменталіста з перших його кроків у професії, будучи обов’язковою



часткою навчального і концертного репертуару. Як і про те, що не завжди виконання музичного твору найбільш сильно впливає на слухача в «первісному» (реставрованому) вигляді, оскільки реконструкція обмежена об'ємом наших історичних знань. Тоді як сучасні музичні інструменти мають набагато більш широкий спектр виразності, ніж їх історичні попередники, а сучасний інтерпретатор – «*de facto*», за фактом свого місцезнаходження в історичному просторі – набагато більш великий тезаурус. Видатний інтерпретатор старовинної музики В. Ландовська (1991: 350) писала: «Не можна пройти повз читання трактатів Кванца про гру на флейті, Леопольда Моцарта – на скрипці, Тозі-Агріколи – про спів, Ф. Куперена, Рамо, Фрескобальді, Марпурга, К. Ф. Е. Баха і ін. – про гру на клавішних інструментах». Знаходячи в них «несподівані скарби», «...учні приходять в захват, тому що починають усвідомлювати те, на що раніше просто не звертали уваги. У подібних випадках опиняєшся свідком вибуху радості, що нагадує чимось відкриття любові». Отже, проблема інтерпретації старовинної музики, що особливо гостро була поставлена музичним виконавством ХХ ст. і в тій чи іншій мірі знайшла відображення в теоретичних дослідженнях і міркуваннях музикантів-практиків (Ландовська, В., 1907, 1991; Швейцер, А., 1965; Арнокур, Н., 2002, 2005; Браудо, І., 1961, 1965, 1976; Алексеев, А., 1967, 1974, 1991; Ройзман, Л., 1965, 1979; Мильштейн, Я., 1973; Голубовская, Н., 1985; Копчевский, Н., 1983, 1986), продовжує зберігати своє значення, заново актуалізуючись з кожним новим музичним поколінням. Про це свідчать і публікації українських піаністів-дослідників, присвячені історії виконавства на клавішно-струнних інструментах – монографії Н. Кашкадамової (1998), Н. Свириденко (2017).

Мета статті – систематизувати з позицій власного досвіду викладання в класі спеціального фортепіано низку дослідницьких спостережень і практичних рекомендацій, що стосуються стилістики старовинної музики та підходів до її інтерпретації піаністом на інструменті сучасної конструкції.

Методологія дослідження включає звернення до інтонаційної теорії Б. Асаф'єва (1971) при розгляді динамічних процесів становлення музичної форми, її артикуляційних одиниць – мотивів, фраз,

риторичних фігур, штрихів і т. п.; до положень праць М. Михайлова (1981), Є. Назайкінського (2003), О. Катрич (2000), що стосуються теорії стилів; В. Холопової (1979), Г. Ігнатченка (1983) при розгляді виконавських прийомів, що підкреслюють своєрідність фактури барокової музики; а також загальноприйняті методи наукового дослідження – аналіз, відбір, структурування інформації з подальшою її генералізацією.

Виклад основного матеріалу. Вивчення в фортепіанному класі старовинної інструментальної музики є надзвичайно важливим для формування грамотного фахівця, музиканта широкого діапазону. В пізнавальному процесі мають бути пройдені такі етапи, як визначення стилю, жанру, форми музичного твору, виявлення особливостей використаних в ньому музично-виразних засобів і знаходження відповідних способів їх втілення. Слід скласти якомога повніше уявлення про минулу історичну епоху, її філософію, естетику, різні види мистецтва та їх взаємодію. Метою роботи над творами старовинної музики має бути спрямування виконавця в русло *загальних* закономірностей стилю даної епохи. Звертаючи увагу на складність адекватного втілення музики далекого минулого, Н. Копчевський (1986: 4) писав: «Дуже важливо відзначити, що по відношенню до такої хиткої теми, як виконання старовинної музики, *прагнення шукати істину в останній інстанції могло б виявитися досить сумнівним заняттям* [курсив наш – Н. Г.]. Швидше тут можна говорити про пошуки якихось тенденцій у виконанні, тим більше, що цю музику – аж до XVIII століття – характеризує переважно не закінченість або фіксованість, а, навпаки, – імпровізаційність, відчуття живого звукового потоку, що весь час оновлюється».

Розглядаючи питання виконання старовинної музики, не можна не торкнутися ключової проблеми виконавства – проблеми стилю. Поняття «музичний стиль» склалося у XVII ст., отримавши надзвичайно широкий смисл. У нього входили уявлення про різні музичні жанри: «театральні», «сценічні», «камерні» (оперний стиль, ораторіальний, концертний, стиль камерних сюїт і т. п.) і відповідні до цих жанрів способи і манери виконання музики. Поняття *національного* музичного стилю увібрало в себе уявлення про природні властивос-



ті темпераменту і характеру народу, його традиції, релігійні уподобання, витоки і корені, що живлять національну музику. У XVIII ст. виникає поняття *індивідуального* композиторського стилю, покликане характеризувати неповторність, унікальність творчого обличчя його геніальних майстрів – Баха, Генделя, Вівальді, Куперена, Скарлатті та інших представників епохи бароко, які не тільки узагальнили в своїй творчості риси епохи, часу, своєї національної культури, а й відкрили шляхи до подальшого взаємного проникнення культур, спільності естетичних принципів та ідеалів. У «цій вільній циркуляції мистецтва кожне з них в якійсь мірі втрачає місцевий характер: змінюється, сплавляючись з іншими чужоземними мистецтвами» (Шестаков, 1971: 525). Як наслідок, у середині XVIII ст. вимальовується концепція *загальноєвропейського* стилю (стилю епохи, за М. Михайловим, 1981), який має величезне значення для становлення наступних поколінь музикантів¹. Ці аспекти сучасного розуміння теорії стилю слід мати на увазі, вирішуючи завдання інтерпретації музики того часу. Так, одним з яскравих проявів музичного стилю XVII–XVIII ст. є тісний *взаємозв'язок музики з ораторським мистецтвом*. Звертаючись до старовинної музики, виконавці повинні враховувати той величезний вплив, який справила риторика на формування музичного мислення цього часу. Вплив риторики на музичну культуру XVII–XVIII ст. обумовлений спорідненістю мистецтва красномовства і музики. Обидва види діяльності вбачали свою основну мету в максимальному посиленні можливості переконання, емоційного впливу на слухача. Принципи античної риторики – *docere, delactare, movere* – вчити, тішити, хвилювати – можна цілком застосувати до функцій,

¹ Особливості національних композиторських шкіл цієї епохи мають велике теоретичне і практичне значення для інтерпретування багатьох творів різних стилів. Так, сучасному піаністові корисно знати, що італійський стиль вважався «концертним» – в основу його було покладено віртуозне володіння голосом або інструментом, а французький, зазначений вибагливою ритмікою і великою кількістю прикрас, – «галантним». Однак нагадаємо, що композитори того часу вельми охоче користувалися досягненнями різних національних шкіл – яскравими прикладами служать «Французькі» і «Англійські» сюїти Баха, використання «ломбардського» ритму Вівальді або ритмічного малюнка сициліани Генделем.

виконуваних музикою. «Риторика зіграла важливу роль в закріпленні семантики і виробленні музичного “лексикону”. Саме в цей час можливості музики як виразної мови вперше розкрилися з такою ж повнотою і силою, як в поетичному і ораторському мистецтві. З вчення про музично-риторичні фігури, що виникало в цьому процесі, починалася теорія музичної виразності» (Захарова, 1983: 9).

У першій половині XVIII ст. залежність музики від риторичних схем поступово слабшає, інтенсивно розвивається інструментальна музика, яка не спирається на словесний текст. На перший план виходять *inventio* і *dispositio* (винахід, розробка і розташування матеріалу). У той же час, риторичні принципи диспозиції послужили фундаментом класичних музичних форм. Терміни «тема», «мотив», «фраза», «період», «речення», «експозиція», «епізод», «розробка» виникли в риториці й перейшли в музичну теорію, яку багато музикантів вважали вченням про форму. У музиці предкласичного періоду спостерігалася тенденція розглядати дрібні частини композиції з точки зору цілого, об'єднання їх спільною ідеєю, що дозволяло обмежувати матеріал в строгій супідрядності частин. Риторичні принципи диспозиції стверджували логічне начало, домагаючись органічної узгодженості частин цілого. Риторичні моделі грали роль орієнтиру, стрижня, що компенсувало відсутність словесного тексту. Логічні принципи сприяли винахідливості і розмаїтості композицій. Характерною особливістю творчості художників епохи Бароко була ясна спрямованість змісту і точність у виборі засобів вираження. Це сприяло величезним досягненням композиторів у створенні інструментальної музики. Що ж стосується слухача того часу, то він був досить підготовлений до таких музичних творів, де конкретний зміст, настрій або навіть окремі слова тексту кодувалися певними музичними інтонаціями.

1. *Suspiratio* (зітхання) – використання однієї і більше пауз, що переривають мелодію. Цей прийом застосовувався багатьма поколіннями музикантів для вираження особливо сильних емоційних переживань.

2. *Pathorіia* – введення півтонів, що відхиляються від даної ладотональності і тим самим створюють емоційну напругу.

3. *Circulato* (коло) – колоподібний рух мелодії.



4. *Passus duriusculus* (твердуватий хід) – ходи мелодії на вузькі хроматичні інтервали; висхідний або спадний по півтонах мелодичний рух в обсязі кварта.

«Відсутність сказаного словесного тексту вела до зменшення образної визначеності фігур. Однак значення їх через це не тільки не падало, але часом зростало. Відсутність тексту, при пануючому прагненні змусити музику експресивно говорити, сама ставала стимулом для особливо інтенсивного використання фігур» (Захарова, 1983: 43).

Сучасний виконавець, який представляє специфіку побудови музичної думки, характерну для даної епохи, повинен реально розуміти, якою буде звукова тканина, як він буде інтонувати, якими засобами можна буде втілити уявний ідеал. При цьому особливого значення у виконанні інструментальної музики набуває *усвідомлене інтонування*. «Найважливіші проблеми інтонаційного розуміння мистецтва як однієї з форм художнього мислення були висунуті Руссо, а потім отримали свою інтенсивну і глибоку розробку у Асаф'єва...» (Орлова, 1984: 28). На його думку (1971: 240), «не можна обмежувати, як це роблять іноді філологи та літературознавці, область інтонації лише інтонаціями питання, відповіді, подиву, заперечення, сумніву і т. п., бо область інтонації як смислового звуковиявлення безмежна. Але відбір їх на кожній соціальній стадії, потім епохою, потім в мистецтві – стилістикою обмежений». У виконавському процесі такі стилістичні обмеження не зачіпають прийомів виразного інтонування. «Вільний вибір інтонацій інтервалів досконало розвиває слух, а можливість зіставлень величин одних і тих же інтервалів в їх мелодичному і гармонічному звучанні, поряд із можливістю активно контролювати за допомогою пальцевих відчуттів розміри інтервалів, створює особливо сприятливі умови для проникнення в таємниці інтонаційної сутності» (Переверзев, 1966: 132).

В процесі вдосконалення інтонування величезну роль грає музичування в ансамблі з різними інструментами нетемперованого строю. Граючи з інструментом, що дозволяє збагатити інтонацію більшою динамікою, експресією, піаніст сягає нової якості слухання інтерваліки і відчуває велику інтенсивність «натягу» у відстанях між звуками. Не є секретом, що фіксована на роялі температура обмежує слух піа-

ніста, який часто не розвиває мелодичний дар через недостатнє спілкування з іншими інструментами. «Піаніст повинен знати і пам'ятати, що музична інтонація за своєю природою набагато експресивніше, ніж це може реалізувати механічний стрій рояля, і, отже, для того, щоб зробити свою гру гранично виразною, він має, хоча б подумки, уявляти собі справжнє звучання виконуваної музики, тим самим глибше проникаючи в її зміст і ставлячи себе в найкращі умови для її творчого втілення засобами рояля» (там само: 219). У старовинній музиці виконавець стикається зі специфічною мелодикою. Інтонування в ній полягає у *виявленні її мотивної структури*. Мотивом можна вважати різні мелодичні поспівки від одного до кількох звуків, що несуть інтонаційний заряд, здатний до розвитку. Мотиви – несуча конструкція всього твору і його головний музичний смисл, а усвідомлене інтонування покликане донести цей смисл до слухача.

Одним з головних засобів виразності, що сприяють збагаченню інтонаційного фонду музики, а отже, і її змісту, є *артикуляція*. Артикуляція як спосіб вимовляння стає основоположною в інструментальній музиці, звільненої від словесного тексту, яка, однак, прагне зберегти його конкретний емоційний вплив на слухача. Особливо великого значення набуває точний вибір артикуляційних засобів в ансамблевій грі. Само по собі поєднання двох інструментів, що звучать по-різному, є протиставленням, контрастом, тоді як єдність змісту, характеру музики і засобів викладу пов'язує обидві партії в непорушну єдність. Це складне переплетення виконавець зобов'язаний зрозуміти і донести до слухача. Артикуляція – одна зі сторін виконавства, яка сприяє конкретизації музичного змісту і має виразну функцію у виконанні старовинних поліфонічних творів і сполучну – в ансамблі різних інструментів. У текстах старовинної інструментальної музики немає численних артикуляційних вказівок, але, тим не менш, піаніст мусить знайти закономірності, побачити типові прийоми артикуляції і зрозуміти їх специфіку і логіку. Неоціненним є значення артикуляції як засобу виразності, що виявляє рельєфність інтонації, мотиву, фрази, які несуть основне смислове навантаження. Не менш важливою є і функція артикуляції як технічного прийому звуковидобування. Піаніст, який грає в ансамблі, наприклад, зі струнними, повинен



розуміти, що техніка володіння різними штрихами на струнних інструментах є основою професіоналізму і одним з головних критеріїв оцінки гри виконавця. Струнні штрихи мають надзвичайну виразність. На роялі неможливо буквально повторити їх, проте необхідно прагнути досягнення їхнього звукового еквівалента.

Розглянемо деякі види штрихів, найбільш уживані в старовинній музиці. *Detache* означає виконання кожного звуку окремим рухом смичка по струні. Штрих *detache* використовується надзвичайно широко. Фактично, цей штрих є основним, первісним у грі на струнних інструментах. Зона його художньо-виразного застосування включає в себе музику самих різних стилів. «Види *detache* можуть відрізнятися один від одного не тільки швидкістю виконання, використання кількості смичка, звуковими нюансами. Але і різними ступенями неподільності, декламаційності і маркування», – зазначає А. Ширинський (1983: 20); «...виконання штриха *detache* складається з таких елементів: яскравої атаки звуку (імпульсу правої руки), вільного руху по інерції і філірування звуку (в основному за рахунок гальмування швидкості смичка)» (там само: 21). Піаніст має слідувати таким само принципам звуковидобування, щоб домогтися відповідного звучання. Дійсно, атака звуку повинна уподібнитися атаці на струнному інструменті, тобто бути не точковою, а інтенсивною, якщо це необхідно. Інтенсивне взяття звуку без ударності означає прагнення чути не момент удару, а його негайне продовження, тобто протяжність звучання струни. Маючи зразок – скрипку чи віолончель, що реально звучить, піаніст зможе знайти звуковий еквівалент цього штриха. Після взяття звуку вся увага зосереджується на його протяжності – рука звільнюється, «дихає», ми чуємо биття струни, тобто контролюємо обертони, а отже, тембр і якість звуку. Нарешті, зняття звуку має точно відповідати зупинці смичка (філірування, гальмування). Філірування на роялі виходить природно разом із згасанням звуку, а гальмування – припинення звуку – буде залежати від контексту: темпу, характеру, сили звучання і т. п.

Володіння штрихом *legato* у скрипалів передбачає «...виконання декількох звуків при веденні смичка по струні в одному напрямку ... Усередині сфери *legato* можливі великі контрасти – воно практично

може втілити повну гаму психологічно-емоційних станів, які залежать не тільки від динамічних нюансів, регістра струн, ритмічної швидкості, гармонічної суті, а й значною мірою обумовлюються конкретним інтонаційним змістом музики» (Ширинский, 1983: 33). Основна якість *legato* у струнних – це плавний перехід зі звуку в звук, природне продовження звучання струни, незважаючи на висотні та динамічні зміни. *Legato* на віолончелі або скрипці – реальна зв'язність звуків, на відміну від уявної на фортепіано. Здійсненню *legato* на фортепіано перешкоджає ударність, точковість звуковидобування. Навіть утримуючи попередню клавішу, піаніст не може видобути по-справжньому зв'язне звучання. І, тим не менше, це вдається, але завдяки іншим засобам – інтонації, нюансуванню і внутрішнім відчуттям інтервальних тяжінь. Незамінним засобом оволодіння легато на роялі є гра в ансамблі зі струнними інструментами.

Martele (буквально – «відбиваючи») – різкий, уривчастий штрих – являє собою гострий звук з паузою, рівною йому по тривалості. «Художньо-виразними якостями, які підкреслює і виявляє штрих *martele*, є воля, мужність, жорсткий гротеск, а також пружна танцювальність. Чітке виконання штриха є можливим лише до певних темпових кордонів, адже при подальшому прискоренні буде втрачена рельєфність, а паузи і штрих фактично перетворюються в маркований вид *detache*» (Ширинский, 1983: 33). Штрих *martele* є надзвичайно важливим. Він неможливий без ясної атаки звуку, точного, ритмічного його зняття. Володіння цим штрихом вчить виконавця навичкам оркестрової гри, дає йому можливість розширити свої ансамблеві уявлення, ясніше відчутти характер музики. Адже в сольному виконавстві піаніст полишений на своє власне і єдине відчуття музичних параметрів – характеру, темпу, ритму, артикуляції. У старовинній музиці, звичайно ж, широко комбінуються різні штрихи. Якщо у струнних досягнення якості таких штрихів залежить від правильного розподілу смичка і швидкості його ведення, то у піаніста – при спорідненості завдання – інші засоби його вирішення. Однак важливо, щоб відмінність між зв'язними і незв'язними штрихами не руйнувала звукової рівності і сприяла інтонаційній виразності. Першим і важливим правилом є безакцентне взяття першого звуку під лігою і нескорочене



зняття останнього. Тобто легатні звуки повинні зберігати свої часові прикмети, а нелегатні – при не залежному від оточуючих звуків взятті і знятті – не руйнувати загальної звукової рівності.

Пунктирні штрихи також широко застосовуються в старовинній музиці. Сфера їхньої виразності є досить різноманітною. Завданням інтерпретатора є принципове виконання короткої ноти у зв'язку з довгою. Можна визначити два різновиди пунктирних штрихів: *ямбічні і хореїчні*. Перші припускають виконання короткої ноти як затакту до довгої. В цьому випадку штрих виконується без відриву смичка від струни, але з зупинкою після довгої ноти. Це робиться для більш чіткого промовляння короткої тривалості. Такий характер пунктиру надає музиці рішучості, поступального руху. Певна умовність запису пунктирного ритму в старовинній музиці дозволяє подовжувати довгу і вкорочувати коротку тривалість заради більшої жанрової характерності. Хореїчні пунктирні штрихи припускають виконання короткої ноти як продовження довгої. Виконуються вони *legato* і використовуються в основному в тридольному розмірі. Ці пунктири передають більш м'який, плавний характер руху, танцювальність, вишуканість.

Важко переоцінити значення точної передачі різноманітних штрихів, що використовувалися в старовинній музиці, в фортепіанному виконавстві. Особливо важлива їх точність за часом, довготою звучання, характером атаки. Культура виконання штрихів на фортепіано, якої так не вистачає багатьом піаністам, досягається шляхом ретельного вивчення струнних штрихів, гри в ансамблі з іншими інструментами, привнесення всього досягнутого в фортепіанну виконавську практику.

Надзвичайне значення для становлення твору має процес тембро-динамічного розгортання, який включає також використання артикуляційних, ритмічних, агогічних закономірностей гри на клавесині, що відповідають стилістиці минулої епохи і реальним можливостям сучасного фортепіано. У клавесинів, незважаючи на заданість, незмінність звучності, існував свій світ багатих динамічних можливостей. «Як правило, клавішні інструменти ... ніколи не інтонувалися безживно рівно – щодо сили тембру звучання. Старовинні майстри володіли особливим секретом та інтонували інструменти таким чином,

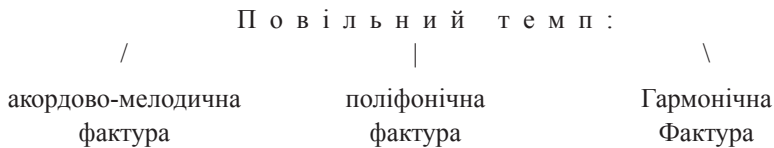
що всередині звукоряду вже містилися невеликі наростання і спади. Кожен регістр характеризувався певною темброво-динамічною кривою» (Копчевский, 1986: 57–58). Це давало можливість, не змінюючи характеру звуковидобування, досягати різноманітності звучання, збагачувати динаміку різними тембрами. На сучасному ж фортепіано регістрові характеристики більш згладжені, плавні переходи з одного регістра в інший нівелюють своєрідність того чи іншого звукового діапазону. Тому піаніст зобов'язаний відчувати темброву самостійність різних регістрів, посилюючи їх особливості, наприклад, в басовому діапазоні – об'ємність, глибину тону; в дискантах – яскравість, світле забарвлення, гостроту. При цьому сила звуку залишається незмінною, тобто зберігається принцип витриманої динаміки, так характерної для старовинної музики. Такий стиль виконання найбільш яскраво виражений в ансамблі з інструментами, на яких стримана за абсолютною силою звуку манера звуковидобування компенсується багатством тембру.

Ще однією можливістю збагачення динаміки є принцип зіставлення звучності, зобов'язаний своїм виникненням бароковій практиці ансамблевої гри. У невеликих ансамблях використовувалися найрізноманітніші інструменти – дерев'яні духові, струнні, валторни. Особливості конструкції не дозволяли їм виділятися абсолютною силою звуку, однак яскраві темброві відмінності руйнували монотонність звучання будь-якої однієї групи інструментів. Подібним виразним ефектам потім намагалися слідувати творці двомануальних клавесинів з педальними перемиканнями регістрів. «Партітурне» слухання на фортепіано відкриває величезні можливості для творчості, розкриваючи індивідуальність виконавця, роблячи його гру несхожою на гру інших музикантів. На відміну від контрастної динаміки, характерної для віденських класиків, принцип зіставлення звучності більш властивий старовинній музиці. Вибудовування динаміки «світла і тіні», *tutti* та *solo*, «голосу і акомпанементу», тембрових зіставлень при економному використанні абсолютної гучності – основне завдання виконавця-піаніста в його пошуках звукового образу твору.

Одухотвореною і осмисленою динаміка стає при її органічному зв'язку з інтонаційною і ритмо-агогічною сторонами виконання.



Фортепіано – інструмент мелодичний. Йому підвладні найтонше нюансування, динамічне поєднання окремих тонів між собою, філірування звучності. Це ріднить його з іншими музичними інструментами – струнними і духовими. Фортепіано здатне також на найтонші градації звукового відтворення завдяки використанню педальної та безпедальної гри. Практика виконання старовинної музики на фортепіано представляє педалізацію як складний і своєрідний аспект професіоналізму піаністів. Дійсно, педалізація в старовинній музиці – надзвичайно тонка сфера виконавства, яка мало піддається систематизації. Природно, головним критерієм вірною педалізації є слуховий контроль розподілу звуку, вміння стежити за всіма елементами фактури. «Компонентом фактури є будь-яка одиниця музичного тексту, яка може бути виокремлена з нього і порівняна з іншими, що в одному ряду з нею, “деталлями” викладу як по вертикалі, так і по горизонталі» (Игнатченко, 1983: 13). Педалізацію можна умовно представити у вигляді такої схеми.



1. Акордово-мелодична фактура супроводу передбачає сполучення акордів в музичній побудові, рівноцінній за своєю значимістю партії соліста. Така фактура вимагає вельми обмеженою педалізації. В основному її замінює точна пальцева артикуляція. Педаль використовується для забарвлення звуку тільки в межах часу його звучання. Після зняття звуку ніякого педального продовження не повинні бути. Таким чином, педалізація є аналогом артикуляційних прийомів, які виконують пальці.

2. Ще більш лаконічною є педалізація в фактурі, яка насичена поліфонічними елементами (підголосками, імітаціями та ін.). Рух дрібними тривалостями, мелодичні лінії, мотиви не повинні бути змазані педальним гулом. Звідси, ще менше і обережніше буде педалізація, що замінюється звуковою протяжністю, вірним голосоведінням, умінням

чути кілька звукових пластів. Це не означає, що не потрібно зовсім застосовувати педаль в такого роду супроводах. Зовсім ні. Чим повільніше темп, тим важче і бідніше безпедальна гра. Вона позбавляє виконавця можливості звільнити руку, взяти «дихання», зручно розташувати руку на клавіатурі, змушуючи пальці «липнути» до клавіш. Отже, педалізація в повільному темпі є опосередкованим параметром виразності, що не сприймається явно слухом, але дає виконавцю ту свободу, яка й призводить до бажаної виразності.

3. Гармонічний супровід часом використовується виконавцями як колористичний ефект, що імітує звучання органа, арфи, тобто інструментів з тривалим звучанням. Така фарба (а це саме той ефект, на який розраховує виконавець) повинна використовуватися рідко і тільки у відповідних для цього умовах. Які ж ці умови? а) Супровід є тільки фоном, який не має самостійного мелодичного значення, для солуючого інструмента. б) Фактура такого супроводу повинна бути витриманою протягом усього твору, частини або великого епізоду. Педалізація в таких випадках є безперервною, такою, що з'єднує одну гармонію з іншою. Однак виконавець має вберегти гармонію від будь-яких функціональних нашарувань. Таким способом він збереже стилістичну ясність, таку необхідну в старовинній музиці, і досягне вельми своєрідного звукового ефекту, можливого тільки на сучасному фортепіано.

Ш в и д к и й т е м п :

/ жанрова характеристичність

\ ритмічна організація

Педалізація підкреслює жанрову характеристичність музики. Її функція полягає в тому, щоб виявляти найбільш своєрідні ритмічні та інтонаційні звороти, характерні для того чи іншого жанру: зміщення сильних долей, акценти (пов'язані, зокрема, з танцювальною музикою), інтонаційні зерна, що мають визначальне значення для даного музичного епізоду або частини. Педалізація в швидких темпах підкреслює, в основному, ритмічну організацію музики. Її тривалість залежить від тривалості опорних звуків фактури. Як правило, така



педалізація створює ілюзію звучання струнних, передає оркестровий колорит, знімає певну сухість звучання фортепіано. Відзначимо, що класифікація способів педалізації досить умовна, оскільки звукові колористичні поєднання дуже різноманітні. Педалізація, що застосовується виконавцем, завжди демонструє рівень його інтелекту, культури, професіоналізму та художньої інтуїції.

У старовинній музиці особливо важливу роль виконує ритмічна організація матеріалу. Взаємодія сильних і слабких долей в такті може вплинути на характер інтонації, а вона, в свою чергу, – на характер цілої частини. «Співвідношення тільки двох музичних атомів, взяте в усій повноті та інтенсивності звучання матеріалу при наявності зміни динамічних, тембрових відтінків, напруженому тяжінні один до одного і різниці тривалостей, – становить музичну ритмічну одиницю, незмірно більш повну життєвої сили, ніж така ж одиниця в інших областях мистецтва» (Орлова, 1984: 184). Отже, процес становлення динаміки твору невіддільний від організації матеріалу в часі, тобто від ритму, характеру руху, природного дихання музичної мови.

Висновки. Старовинна інструментальна музика є прекрасною школою, як для початківця, так і концертючого виконавця. Вона має великий організуючий вплив на музиканта. Тісний взаємозв'язок з ораторським мистецтвом зумовив вплив музично-риторичних фігур на семантику її музичної мови, і, як наслідок – на інтонаційно-декламаційну сферу музичного тексту, способи його артикуляції. Останні багато в чому визначалися і конструктивними особливостями старовинних інструментів. Різноманітність прийомів інструментального звуковидобування – виразних штрихів, серед яких особливе місце зайняли притаманні струнній групі (*legato, detache, martele* та ін.) – стала невід'ємною частиною стилістики європейської музики XVII–XVIII ст. Перенесення їх в область фортепіанної техніки необхідно для адекватної інтерпретації творів цього історичного періоду, вимагаючи від піаніста пошуку відповідних аналогів, що дозволяють в тій чи іншій мірі відтворити образні, артикуляційні, темброво-колористичні, фактурні характеристики виконуваного твору. Сучасне фортепіано, яке в силу принципово іншого способу звуковидобування не претендує на автентичне відтворення барокової музики, має

власний багатющий арсенал виразності, що дозволяє запропонувати слухачеві не менше цікаве інтерпретаційне наповнення музики минулих епох. Це унаочнює мистецтво видатних піаністів ХХ–ХХІ ст., до чийх аудіо- і відеозаписів сучасні виконавці звертаються в пошуках еталонного звучання (Г. Гульд, С. Ріхтер, С. Фейнберг, Т. Ніколаєва, М. Аргеріх, Ф. Гульда, Г. Соколов, А. Шифф та ін.). Не реконструкція, а відтворення стилістики, образу, духу старовинної музики стають провідним принципом роботи над нею в фортепіанному класі. На допомогу піаністові має прийти *усвідомлене інтонування, засноване на пізнанні* як загальних закономірностей відтворюваного стилю, так і його характерних деталей.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1967). *Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения до середины XIX века*. Москва: Музыка, 137.
- Алексеев, А. Д. (1974). *Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия*. Киев: Музична Україна, 163.
- Алексеев, А. Д. (1991). *Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего*. Москва: Музыка, 104.
- Арнонкур, Н. (2005). *Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди*. Москва: Классика-XXI, 280.
- Арнонкур, Н. (2002). *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки*. Сумы: Собор, 184.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Книги первая и вторая. Ленинград: Музыка, 376.
- Браудо, И. А. (1965). *Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе*. Москва: Музыка, 81.
- Браудо, И. А. (1961). *Артикуляция: О произношении мелодии*. Ленинград: Музгиз, 196.
- Браудо, И. А. (1976). *Об органной и клавирной музыке*. Ленинград: Музыка, 151.
- Голубовская, Н. (1985). *О музыкальном исполнительстве*. Ленинград: Музыка, 143.



- Захарова, О. И. (1983). *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка, 76.
- Игнатченко, Г. И. (1983). *Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры*. (Методические рекомендации). Харьков, 24.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах*. Тернопіль: Астон, 299.
- Копчевский, Н. Л. (1986). *Клавирная музыка. Вопросы исполнения*. Москва: Музыка, 95.
- Копчевский, Н. Л. (1983). Предисловие. *Избранные клавирные сочинения Дж. Фрескобальди*. Москва: Музыка, 95.
- Куперен, Ф. (1973). *Искусство игры на клавесине*. Москва: Музыка, 151.
- Ландовска, В. (1907). Произведения для клавесина Себ. Баха. *В мире искусств*, (20–21), сс. 10–12.
- Ландовская, В. (1991). *О музыке*. Д. Ресто (Сост.); А. Майкапар (Пер. с англ., послесл.). Москва: Радуга, 438.
- Мильштейн, Я. (1973). Франсуа Куперен: его время, творчество. *Куперен Ф. Искусство игры на клавесине*, сс. 76–118. Москва: Музыка.
- Михайлов, М. К. (1981). *Стиль в музыке*. Ленинград: Музыка, 264.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос, 2003, 248.
- Орлова, Е. М. (1984). *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность*. Москва: Музыка, 303
- Переверзев, Н. К. (1966). *Проблемы музыкального интонирования*. Москва: Музыка, 224.
- Ройзман, Л. (1965). Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. *Ройзман Л. Очерки по методике обучения игре на фортепиано*, сс. 95–125. Москва: Музыка.
- Ройзман, Л. (1979). Этюды о практической педагогике. Клавирное творчество Й. С. Баха в вопросах и ответах. *Методические записки по вопросам музыкального образования*, сс. 184–223. Москва: Музыка.

- Свириденко, Н. С. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха*. (Навч.-метод. посібник для студ. ВНЗ). Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, 242.
- Стеценко, В. К. (1980). *Джерела скриpkового концерту*. Київ: Музична Україна, 80.
- Холопова, В. Н. (1979). *Фактура*. (Очерк). Москва: Музыка, 87.
- Швейцер, А. (1965). *Йоганн Себастьян Бах*. Я. С. Друскін (Пер. с нем.) Москва: Музыка, 724.
- Шестаков В. П. (1971) (Сост., вступ. ст.), Шахназарова, Н. Г. (Ред.). *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. Москва: Музыка, 688.
- Ширинский, А. (1983). *Штриховая техника скрипача*. Москва: Музыка, 84.

REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1967). *Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Rukovodstvo po igre na klavishno-strunnykh instrumentakh ot epokhi Vozrozhdeniya do serediny XIX veka [From the history of piano pedagogy. A guide to playing keyboards from the Renaissance to the mid-19th century]*. Moscow: Muzyka, 137 [in Russian].
- Alekseev, A. D. (1974). *Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Khrestomatiya [From the history of piano pedagogy. An anthology]*. Kiev: Muzichna Ukraïna, 163 [in Russian].
- Alekseev, A. D. (1991). *Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya: na materiale interpretatsiy vydayushchikhsya pianistov proshlogo i nastoyashchego [Creativity of a musician-performer: based on interpretations of outstanding pianists of the past and present]*. Moscow: Muzyka, 104 [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Books 1–2. Leningrad: Muzyka, 376 [in Russian].
- Braudo, I. A. (1961). *Artikulyatsiya: O proiznoshenii melodii [Articulation: On the pronunciation of the melody]*. Leningrad: Muzgiz, 196 [in Russian].
- Braudo, I. A. (1965). *Ob izuchenii klavirnykh sochineniy Bakha v muzykalnoy shkole [On the study of Bach's clavier compositions in a music school]*. Moscow: Muzyka, 81 [in Russian].
- Braudo, I. A. (1976). *Ob organnoy i klavirnoy muzyke [About organ and clavier music]*. Leningrad: Muzyka, 151 [in Russian].



- Couperin, F. (1973). *Iskusstvo igry na klavesine [The art of playing the harpsichord]*. Moscow: Muzyka, 151 [in Russian].
- Golubovskaya, N. (1985). *O muzykalnom ispolnitelstve [About musical performing]*. Leningrad: Muzyka, 143 [in Russian].
- Harnoncourt, N. (2002). *Muzyka yazykom zvukov. Put k novomu ponimaniyu muzyki [Music by the language of sounds. The way to a new understanding of music]*. (Transl. from German). Sumy: Sobor, 184 [in Russian].
- Harnoncourt, N. (2005). *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdi [My contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]*. Moscow: Klassika-XXI, 280 [in Russian].
- Ignatchenko, G. I. (1983). *Funktsionalno-fonicheskie svoystva muzykalnoy faktury [Functional and phonic properties of musical facture]*. (Methodic recommendations). Kharkov, 24 [in Russian].
- Kashkadamova, N. (1998). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh [The art of music performing on keyboard and strings instruments]*. Ternopil: Aston, 299 [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [Individual style of the music performer (theoretical and aesthetic aspects)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].
- Kholopova, V. N. (1979). *Faktura. [Texture]*. Moscow: Muzyka, 87 [in Russian].
- Kopchevskiy, N. L. (1983). Predislovie [Foreword]. *Izbrannye klavirnye sochineniya Dzh. Freskobaldi [Selected Clavier Works by J. Frescobaldi]*. Moscow: Muzyka, 95 [in Russian].
- Kopchevskiy, N. L. (1986). *Klavirnaya muzyka. Voprosy ispolneniya. [Clavier music. Issues of performing]*. Moscow: Muzyka, 95 [in Russian].
- Landowska, W. (1907). Proizvedeniya dlya klavesina Seb. Bakha [Compositions for Harpsichord by Seb. Bach]. *V mire iskusstv [In the world of arts]*, (20–21), pp. 10–12 [in Russian].
- Landowska, W. (1991). *O muzyke [About Music]*. (D. Resto, comp.; A. Maykapar, transl., afterword). Moscow: Raduga, 439 [in Russian].
- Mikhailov, M. K. (1981). *Stil v muzyke [Style in music]*. Leningrad: Muzyka, 264 [in Russian].
- Milshtein, Ya. (1973). Fransua Kuperen: ego vremya, tvorchestvo [Francois Couperin: his time, creativity]. In *Couperin F. Iskusstvo igry na*

- klavesine [The art of playing the harpsichord]*, pp. 76–118. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Nazaikinsky, E. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlado, 2003, 248 [in Russian].
- Orlova, Ye. M. (1984). *Intonatsionnaya teoriya Asafeva kak uchenie o spetsifike muzykalnogo myshleniya. Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost [Asafiev's intonation theory as a doctrine of the specificity of musical thinking. Story. Becoming. Essence]*. Moscow: Muzyka, 303 [in Russian].
- Pereverzev, N. K. (1966). *Problemy muzykalnogo intonirovaniya [Problems of musical intonation]*. Moscow: Muzyka, 224 [in Russian].
- Roizman, L. (1965). *Ob ispolnenii ukrasheniy (melizmov) v proizvedeniyakh starinnykh kompozitorov [On the performance of ornamentations (melismas) in the works of ancient composers]*. In *Royzman L. Ocherki po metodike obucheniya igre na fortepiano [Essays on the methodology of teaching the piano]*, pp. 95–125. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Roizman, L. (1979). *Etyudy o prakticheskoy pedagogike. Klavirnoe tvorchestvo Y. S. Bakha v voprosakh i otvetakh [Studies on practical pedagogy. J. S. Bach's clavir work in questions and answers]*. *Metodicheskie zapiski po voprosam muzykalnogo obrazovaniya [Methodical notes on music education]*, pp. 184–223. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Schweitzer, A. (1965). *J. S. Bach*. Ya. S. Druskin (Transl. from German). Moscow: Muzyka, 724 [in Russian].
- Shestakov, V. P. (1971). (Comp., Introductory article), Shakhnazarova, N. G. (Ed.). *Muzykalnaya estetika Zapadnoy Yevropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe of the XVII–XVIII centuries]*. Moscow: Muzyka, 688 [in Russian].
- Shirinskiy, A. (1983). *Shtrikhovaya tekhnika skripacha [Violinist's technique of touch]*. Moscow: Muzyka, 84 [in Russian].
- Stetsenko, V. K. (1980). *Dzherela skrypkovogo kontsertu [The origins of the violin concert]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 80 [in Ukrainian].
- Svyrydenko, N. S. (2017). *Stylistyka vykonannya starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv I. S. Bakha [Stylistics of performing of the ancient music on the example of J. S. Bach's works]*. (Study methodical guide for university students). Kyiv: Kyivskiy universytet imeni B. Hrinchenka [B. Hrinchenko University of Kyiv], 242 [in Ukrainian].



Zakharova, O. I. (1983). *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy [Rhetoric and Western European music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles, techniques]*. Moscow: Muzyka, 76 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.12.2019 р.

УДК 780.614.331.082.4.071.1 (470) : 78.071.2

DOI 10.34064/khnum1-5708

Онищенко О. Ю.

ORCID0000-0002-5478-1653

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

«СКРИПКОВЕ» ТА «НЕСКРИПКОВЕ» У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського)

АНОТАЦІЯ • Онищенко О. Ю. «Скрипкове» та «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського). Розглядається питання еволюції скрипкової виконавської техніки у контексті розвитку концертного жанру. Визначено дихотомію понять «скрипкове» та «нескрипкове», що виникли в історії виконавства і пов'язані з різними типами музичного висловлювання та технічної оснащеністю. Досліджено Концерт для скрипки з оркестром П. Чайковського, як найбільш дискусійний твір серед написаних у 1870-х роках, що викликав негативну реакцію з боку критиків та ряда виконавців (Л. Ауер), з причин ломки стереотипу уявлення про природу інструменту та широкого застосування новітніх прийомів гри. Доведено виключну роль композиторів останньої третини XIX століття, які через оновлення музичного змісту творів розши-

рили виконавський арсенал можливостей, надихнувши на перегляд виконавських та звукообразних кліше (Е. Лало, А. Дворжак, К. Сен-Санс, Й. Брамс, П. Чайковський). • **Ключові слова:** *концерт, скрипковий, нескрипковий, редакція, композитор, виконавська діяльність, засоби виразності.*

ABSTRACT • Onishchenko Aleksandra: Violin and non-violin in the performing activity (the Concert for violin with orchestra D-dur, op. 35 is considered by P. I. Tchaikovsky).

Background. The matters of performing and composing art of the XIXth century are considered in this article. The way of formation and changes that have been brought into the violin literature for 100 years – extension of performing techniques, breaking stereotypes that had been built for centuries – were taken as a standard in the repertoire of the violinists of that time. The development of the concert genre by famous performers – composers and division of these two functions by the end of the century encouraged musicians to talk about «violin» and «non violin», limiting performer's opportunities, by giving them anti violin tasks. It was encouraged by the presence of certain templates that were formed in the period of Italian violinists-composers, who defined a specific format of sound performances, formed definite formulas of technical phrases, and developed a full range of performing tools that built the violin-performing machine. In their turn, composers of the late XIX century had an opportunity to look at the performing structure from another perspective, bringing new acoustic author's expressions into the violin literature. E. Lalo, A. Dvořák, K. Saint-Saens, J. Brahms, P. Tchaikovsky laid the foundation for new trends and performances that created a discussion about violin and non-violin. During 5 years (from 1874 until 1879), the mentioned authors were divided into two camps – followers of traditions E. Lalo, A. Dvořák, K. Saint-Saens and innovators in the concert genre J. Brahms and P. Tchaikovsky. The latter ones managed to avoid violin clichés and despite much resentment in the musical world showed those sides of performer's characteristics that could not be positioned with related to violin performance.

Objectives. This article is aimed at defining the range of techniques that allow to talk about «violin» and «non-violin» following the analysis of musical edition of the Concert for violin with orchestra by P. Tchaikovsky.

Results. Every era of violin art has brought its elements of expressive means that extended the violinists' capabilities, thereby enriching the performing palette



with new techniques and at the same time a range of complicated figurative-semantic objectives are given to performers. During a long period (from the seventeenth until the mid-nineteenth centuries), performers-composers, creating compositions for violin, did some methodical work as well, using specific technical tools for specific artistic objectives. In other words, musical value was intrinsically connected with the comfort while performing. Types of fingerings, dashes, chord techniques, timbres – what makes a performer's toolbox – was determined in the study and performance practice as a certain template. Over time teaching materials in form of «schools of violin performance», used for mastering performer's technique, focused the composers on certain sound technical models, that particular «violin» structure that could be easily «read» not only the time of the composition creation but its style belonging and even its authorship. However, in the history of musical art the cases when the author's imagination goes beyond templates, setting difficult objectives, including technical ones, for the performer are not so rare. Premier failures, musicians' refusal to participate in the performance of a new composition – all of it was the consequence of inertial processes of concert practice, its «delay» towards the composer's practice. A clear example of such a situation is the Concert for violin with orchestra by P. Tchaikovsky, the composition that generated a discussion about «violin» and «non-violin» in musical art. It is evident that the modern performing toolbox allows mastering and overcoming those difficulties, which created an opinion about the composition as inconvenient and «non-violin» in days of the composer. So, what is the meaning of «violin» and «non violin»? Can «non violin» be outdated or is it a phenomenon at different stages of the evolution of musical stylistics?

Conclusions. The end of the XIXth century was marked not only by the renewal of violin material, but also by extension of performer's techniques, withdrawal of stereotypes that had been built for centuries and were taken as a standard in the repertoire of the performers of that time. The richness of the Concert for violin by P. Tchikovsky with technical discoveries, going ahead of the time, caused L. Auer's refusal to take part in the premiere. A young soloist A. Brodsky needed more than a year to learn the musical language, dramaturgy and all those difficulties that were mentioned above. Nowadays the Concert for violin by P. Tchaikovsky is a mandatory composition in all prestigious violin contests. It is evident that modern violinist's toolbox allows them to master and overcome all those difficulties that earlier were told to be «inconvenient» and

«non-violin» in the composition. These days «non violin» can be considered a thing of the past. A range of authors of remarkable methodical works of the XX–XXI centuries (K. Flesch, K. Mostras, I. Yampolsky, Yu. Yankelevich, L. Gurevich, M. Berlianchik) relied on their own «experience» while answering the questions that worried all the performers without any exception during the development of the whole complex of techniques. However, none of them studies the notion «non violin» as a methodological problem because the practice proves: the technical inconveniences are overcome in case the performer can hear and understand the innovations, offered by a composer, that raise the performer above any stereotypes. • **Key words:** *concert, violin, non-violin, musical edition, composer, performing activities, means of expression.*

Постановка проблеми. Кожна епоха скрипкового мистецтва затвердила свої елементи виразних засобів, що розширили можливості скрипалів, збагативши виконавську палітру новими технічними прийомами та поставили перед виконавцями ряд непростих образно-сміслових завдань. Протягом тривалого часу (від XVII до середини XIX століття) виконавці-композитори, працюючи над творами для скрипки, одночасно виконували й методичну роботу, закріплюючи за певними художніми завданнями конкретні технічні засоби. Інакше кажучи, музична цінність нерозривно пов'язувалася зі зручністю і комфортом у виконанні. Види аплікатури, штрихи, акордова техніка, темброві рішення – те, що становить виконавський інструментарій – закріплювалося в концертно-навчальній практиці у якості шаблону. Згодом навчальні посібники у вигляді «шкіл скрипкової гри», що використовувалися для напрацювання техніки виконавця, орієнтували композиторів на відповідні звукотехнічні моделі, той скрипковий арсенал, за яким легко можна було «зчитувати» час створення твору, його стильову приналежність і, навіть, авторство. Однак в історії музичного мистецтва зустрічалися випадки, коли фантазія автора виходить за рамки шаблонів, висуваючи перед виконавцем складні завдання, в тому числі й технічного плану. Наслідки інерційних процесів концертної практики, її «запізнювання» відносно до композиторської практики слід враховувати, говорячи про провали прем'єр, відмови музикантів брати участь у виконанні нового твору.



Яскраве підтвердження цього – доля Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського, який привів до дискусії щодо «скрипкового» й «нескрипкового» в мистецтві. Очевидно, що сучасний виконавський інструментарій дозволяє подолати ті труднощі, які за часів композитора склали уявлення про твір як незручний та «нескрипковий». Отже, що розуміти під поняттям «скрипкове» та «нескрипкове»? Чи розглядати «нескрипкове» як пережиток минулого, або як закономірне явище на різних етапах еволюції музичної стилістики? Відповідь на це питання є актуальним завданням сучасної музикології в галузі скрипкового мистецтва.

Мета статті – виявити спектр технічних прийомів, що дозволять диференціювати «скрипкове» та «нескрипкове» на прикладі порівняльного аналізу авторського оригіналу та редакцій Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського.

Аналіз останніх публікацій за темою. Питання виконавського мистецтва гри на скрипці було широко розроблено як музикантами минулого (Л. Ауер, К. Флеш, К. Мострас, Л. Браудо, І. Ямпольський, Ю. Янкелевич), так і сучасності (М. Берлянич, Г. Фельдгун). Цікаво простежити формування й подальший розвиток термінології стосовно арсеналу скрипкових засобів. Уже з середини ХІХ ст. використовувався термін «скрипкова техніка», що об'єднував уявлення про техніку лівої та правої рук.

На початку ХХ століття К. Флеш і Л. Ауер узагальнили накопичений методичний досвід в поняттях «скрипкові вміння» і «технічні / виконавські навички» (К. Флеш, 2007: 32; Л. Ауер, 1965: 24). Щодо технологічної оснащеності виконавця, то К. Флеш першим запропонував визначення «виконавський апарат» (К. Флеш, 2007: 29), яке до цього не зустрічалося в роботі Л. Ауера (Л. Ауер, 1965: 19). У 1930-ті роки К. Мострас під оснащеністю скрипала має на увазі певний набір «технічних прийомів» (К. Мострас, 1962: 7). Це переформується з висловлюваннями К. Флеша щодо «рухливості (виконавського) апарату» без поділу його на техніку правої та лівої рук (К. Флеш, 2007: 34). ХХІ століття узагальнило методичні праці минулого і внесло у виконавську термінологію нове коло понять. Зокрема, М. Берлянич (2020) розглядає весь процес скрипкової творчості і супутніх елементів як тех-

нологію виконавства (скрипкового), об'єднуючи під поняттям «виконавські дії» штрихову техніку, аплікатуру, темброве оснащення, артикуляцію. Опис термінологічного ряду дає можливість «опредметити» ті явища у виконавській творчості, що становлять зміст понятійного словника скрипаля-виконавця. Водночас ми пропонуємо до використання дефініцію «виконавський інструментарій» для позначення всього комплексу виконавських можливостей і технічних прийомів, які допомагають скрипалеві втілювати музичну думку в звуках.

Звернення до методичних праць вищезазначених авторів було необхідним в контексті обраної теми. І хоча проблема «скрипкове» – «нескрипкове» залишається поза їх увагою, вона завуальовано присутня у відгуках музичних критиків і виконавських коментарях на твір П. Чайковського – Е. Гансліка, Л. Ауера, А. Бродського, К. Сараджева та ін. Одні з них говорили про нелогічність цієї музики і складності її виконання. Інші, визнаючи труднощі, підкреслювали першочерговість авторського тексту і необхідність його збереження. Відмінності скрипалів у підходах до авторського тексту красномовно демонструють виконавські редакції Концерту П. Чайковського, що вже ввійшли в сферу наукової уваги в дослідженнях Д. Карлова (2011), Е. Haight (2012), Caitlin R. Johnson (2015). Авторами систематизовано матеріали щодо знаменитих редакцій концерту, проведено порівняльний аналіз виконавських редакцій. Д. Карлов особливу увагу приділяє аплікатурним відмінностям у варіантах Л. Ауера, Л. Вільгельмі, А. Горохова (Д. Карлов, 2011: 96). Американські дослідники, розглядаючи елементи національного в музиці Концерту, акцентують увагу на ролі Л. Ауера як творця європейського варіанту твору. На їх думку, внесені ним зміни в авторський текст змогли надати Концерту риси європейського стилю, тим самим забезпечивши широке визнання (Е. Haight, 2012: 4; Caitlin R. Johnson, 2015: 8). Однак, питання «скрипкового» і «нескрипкового» у цих працях не розглядаються, що підкреслює актуальність і новизну обраного вектора наукового дослідження.

Виклад основного матеріалу. Розвиток скрипкової техніки безпосередньо був пов'язаний зі становленням репертуару і розвитком жанрів, зокрема, концерту. Поява скрипкового концерту в XVIII–XIX століттях сприяло розширенню меж і уявлень музикан-



тів про звукове, темброве, а також штрихове, аплікатурне та фактурне наповнення музичних творів. На думку В. Солнцева (1995), кожен історичний пласт давав можливість розкрити нові грані виконавської майстерності. Розмірковуючи щодо еволюції концерту крізь призму збагачення арсеналу засобів і завдань, поставлених перед музикантами, автор підкреслює, що на перших кроках італійські композитори (А. Вівальді, П. Локателлі) та французькі майстри (П. Гавін'є, Ж.-М. Леклер, Ж. Обер) переслідували органічність звучання, демонстрацію краси, вокальну природу інструменту. Однак розвиток лише кантиленного напрямку обмежував можливості музикантів і не розкривав усього потенціалу скрипки, що було відзначено Дж.-Б. Віотті і його французькими колегами П. Роде та Р. Крейцером. Цей етап з повним правом можна назвати періодом переходу від барочного концерту до романтичних прикладів концертного жанру, де головним звукообразуючим початком було ліричне ядро, пісенність і танцювальність. Без сумніву творчість французьких композиторів-скрипалів стала еталоном для їх послідовників – Н. Паганіні, П. Шпора, Ш. Беріо та його учня А. В'єтана, котрі продовжили традицію, пропонуючи твори сентиментально-романтичного характеру з вишуканим звучанням, легкістю і віртуозністю пасажів. Розвиток віртуозної скрипкової техніки в першій половині XIX століття настільки сприяв стрімким якісним змінам у звучанні скрипки, зробив гру маневреною до такої міри, що згодом, на початку XX століття, К. Флеш уже говорив про «фетишизацію» техніки як самоцілі виконавця (К. Флеш, 2007: 45).

Варто вказати на іншу тенденцію, пов'язану з іменами В. А. Моцарта (Концерти для скрипки – 1770-ті роки) та Л. ван Бетховена (Концерт для скрипки з оркестром D-dur, 1806) – композиторами-симфоністами за типом мислення. В їх творах розширено уявлення про співвідношення соліста й оркестру, драматургію концертного жанру, що сприяло оновленню вже сформованих виконавчих моделей з середини, через музичний зміст.

До середини XIX століття було написано ряд скрипкових концертів, що йдуть корінням в минуле до італійських та французьких авторів, продовжуючи традицію віртуозного концерта. Маються на увазі твори Ф. Мендельсона (Концерт для скрипки e-moll, 1844),

Г. Венявського (Концерт № 1 fis-moll, op. 14, 1853; Концерт № 2 d-moll, op. 22, 1862). У першому випадку, тісна співпраця з Ф. Давидом дозволила композитору підлаштувати музично-технічну форму концерта «під» скрипалю. У результаті переробки початкового варіанту скрипкової партії за остаточний було прийнято той, що не суперечив канонам виконавської традиції. У другому випадку сам автор був музикантом, якій досконало володів інструментом, що підкреслює – жодних розбіжностей з технічними вимогами у його творі бути не могло.

Ситуація кардинально змінилася в 70-х роках ХІХ століття, коли протягом п'яти років (1874–1879) з'являється ряд скрипкових концертів Е. Лало (1874), Й. Брамса (1878), К. Сен-Санса (1879), А. Дворжака (1879), П. Чайковського (1878), в яких віртуозність не завадила реалізуватися серйозності задуму й симфонічній концепції циклу. При цьому, різним було розуміння і реалізація ідеї віртуозності в цих творах. З одного боку, Е. Лало, А. Дворжак та К. Сен-Санс, подібно до Ф. Мендельсона, переробили своє музичне полотно «під» виконавця, спираючись на традиції минулого і намагаючись в партії соліста втілити ідею технічної зручності. З іншого боку, Й. Брамс та П. Чайковський переосмислили функцію соліста, його роль в оркестровому потоці, йдучи шляхом залучення всього технічного резерву, потужності скрипки до граничних меж звучання.

Подібна інтенсивність виникнення концертів нового типу, з часом визнаних вершинами скрипкової літератури, була спровокована ситуацією розмежування функцій композитора й виконавця. Якщо до зазначеного часу в особі автора, як правило, поставав безпосередньо сам скрипаль, який складав для себе концертний твір з метою демонстрації переваг власного виконавського арсеналу, то пізніше роль творця музичного твору відводилася композиторові, а виконавець виступав вже як інтерпретатор. Свою творчу волю він міг реалізувати в створенні редакції твору. Показовим є зростання кількості редакцій у зв'язку з поширенням симфонізованого типу концерту. Ця динаміка відбила намагання пом'якшити протиріччя, що незмінно виникали між композитором і виконавцем. Розглянемо джерело цих протиріч.

Відповідно до авторського задуму у скрипкових концертах Й. Брамса та П. Чайковського першочерговими виступали не виконав-



ська «зручність» і блискуча віртуозність, а внутрішня концепція, структура, завершеність музичної думки. Відсутність навичок скрипкового виконавства, приналежність до певної скрипкової школи робили мислення композиторів вільним від звукообразуючих кліше, що формувалися і формуються в будь-якого скрипаля в результаті його виконавської діяльності. Композитори не керувалися певним еталоном звучання інструменту, звукотехнічними моделями, що сприяли б збіднюванню тематичного розвитку, а виходили з першочерговості сенсу, доцільності, способу, ідеї в музиці, виражених за допомогою притаманних тільки їм музичних засобів. Грандіозність задуму призводила до необхідності використання технічних прийомів, що виходили за рамки «звичного», викликаючи запеклу критику з боку апологетів. На противагу прихильно сприйнятим концертам К. Сен-Санса та А. Дворжака з менш ускладненою скрипковою партією, з урахуванням авторами виконавських зауважень Скрипковий концерт Й. Брамса було охарактеризовано Гансом фон Бюловом як такий, що виходить за рамки скрипкового і написаний «супроти» можливостей інструменту. Найбільше обурення з боку мистецької спільноти було спрямовано на концерт П. Чайковського. У сумнозвісній рецензії Е. Гансліка твір названо важким до виконання (Е. Ганслик, 2012: 142). Отже, саме несприйняття частиною критиків зазначених творів ініціювало дискусію про їхню скрипковість та нескрипковість. Зупинимося докладніше на Концерті П. Чайковського з метою виявлення полярної природи цих понять.

Концерт для скрипки з оркестром було написане 1878 році. Раніше П. Чайковський уже мав досвід написання скрипкових партій для низки своїх творів, а саме: струнні квартети (1, 2, – 1871–1876 рр.), Меланхолійна серенада, Вальс-скерцо для скрипки з оркестром (1877). Продовжує твір і лінію концертного жанру в творчості композитора. На цей період був написаний Концерт для фортепіано з оркестром № 1 (1878, ор. 34).

Про «скрипковість» одним з перших згадує Л. Раабен, посилаючись на музику Дж.-Б. Віотті, П. Роде, Л. Шпора, Ш. Берію, А. В'єтана для скрипки (Л. Раабен, 1978: 87). На думку дослідника, їх твори дозволили вибудувувати цілу методичну базу, школу, «трамплін» для навчання професійним навичкам скрипкової гри. Можна зробити ви-

сновок, що «скрипкове» – це те, що крім художньої виконувало утилітарно-прикладну функцію, допомагаючи виконавському таланту, не заважало б милуватися всією чарівністю та природою струнного інструменту. Віртуозні пасажі, неймовірна орнаментика, штрихи, що підкреслюють легкість і плавність переходів мелодій, оркестровка та взаємодія оркестрових ліній, салонність виконання – все це стало шаблоном гарного тону для виконавців наступних поколінь.

Говорячи про «скриповість» у Концерті П. Чайковського, слід зазначити ті ключові домінанти, які дозволили звучати твору на світових сценах, у виконанні видатних майстрів ХХ–ХХІ століть. Це неймовірна краса лірики у побічній партії першої частини, оксамитове звучання інструменту в другій. Ймовірно, вдало обраний регістр основної теми Канцонетти ототожнює звучання нижчого за тембром альту. Тобто, ми знову стикаємося з еталоном уявлень про скрипку як інструмента мелодійного, ліричного. У той же час до «нескрипового», за Л. Раабеном (1978: 96–98), можна віднести ті характеристики, що виходять за межі традиційного сприйняття інструменту:

- використання П. Чайковським всього діапазону звучання скрипки, від найніжнішого тремтливого *piano* (побічна партія I ч.) до напруженого *fortissimo* в розробці;
- поєднання фактурної насиченості і граничного рівня гучності, що вимагає від виконавця реалізації всього техніко-виразного потенціалу інструменту.

Додамо, що складність виконання обумовлена симфонічним мисленням композитора, який наділив солюючу скрипку такою функцією, що за напруженням її звучності не поступається оркестровій. У I частині чимало симфонічних фрагментів, де скрипку вплетено у симфонічну партитуру. Це закономірно тягне за собою фактур ненасичення партії-соло подвійними нотами, акордової технікою, посиленням різноманітності й специфічності штрихів (розробка, *rosopiumosso*: стрибкоподібна зміна регістрів), зростання динамічних контрастів. Звернемося до деяких труднощів Концерту, які навіть розглянуті в працях виконавців-методистів.

Штрихова палітра в творі є різноманітною: *legato* і *detache*, маркіроване *detache*, *martele*, *marcato*, дубль штрих, *spiccato*; комбіновані



штрихи – *spiccato* і *staccato*, *spiccato* і *legato*. Наприклад, К. Флеш, звертаючись до питання вибору штрихів, зазначає, що в кінці розробки першої частини можлива наявність хибних акцентів у змішаних штрихах, у яких однакова довжина смичка розподіляється по черзі на різну кількість звуків, так звані «несиметричні штрихи» (К. Флеш, 2007: 195). Скрипалем пропонуються способи виправлення зазначеного недоліку. «Щоб уникнути помилкових акцентів» – пише він, – необхідно обмежити смичок на залігованих звуках та уникати зайвого тиску, виконуючи їх окремо» (К. Флеш, 2007: 198). Крім розподілу смичка, музикант виділяє складності вибору характеру штриха в третій частині, де неправильний підхід при виборі того чи іншого прийому «спотворить метро-ритмічну будову музичної фрази» (К. Флеш, 2007: 195).

Одною з найбільш важких в звуковому відношенні для соліста К. Флеш називає заключну партію сонатного *Allegro* (I ч.), де використано «стрибучі» штрихи. Виконання цих штрихів у швидкому темпі є в принципі традиційним, оскільки продиктовано самою будовою смичка, наявністю в ньому пружини. Однак, поєднання броскового штриху зі зміною струн і подвійними нотами породжує певні труднощі. Слід зазначити, що володіння інструментом в конкретному випадку має бути максимально підпорядкованим техніці правої руки, при чому знаходження смичка у колодки не провокувало б різкого пережатого звуку.

У виконавській трактовці зазнало змін і штрихове оформлення побічної партії сонатного *Allegro*, на що вказують як редакція Л. Ауера, так і Д. Ойстраха – К. Мостраса. В авторському оригіналі, керуючись художніми уявленнями, П. Чайковський прагнув виділити тріольний епізод побічної теми точками над нотою, які б не передавали сам прийом гри, а швидше служили образним елементом для укрупнення даного епізоду, що підтвердили всі редактори, змінивши точки штрихом *tenuto*. Дискусійним виявилось і питання теситурних змін у головній партії I частини, що були запропоновані Л. Ауером. В його редакції факт перенесення пасажів і подвійних нот на октаву вгору в деяких епізодах головної партії пояснювався пошуком зручності для лівої і правої рук, які в технічно складних місцях повинні перебувати в одній площині

і продовжувати рух угору. На підтвердження складності виконання, обраних композитором штрихових прийомів, К. Флеш зазначає, що поєднання даних видів штрихів є причиною незадовільної звучності і вимагає ґрунтовного володіння технікою смичка (К. Флеш, 2007: 100). У свою чергу, Д. Ойстрах і К. Мострас в своїй редакції повертаються до авторського оригіналу, подаючи версію Л. Ауера додатковою строкою, залишаючи за виконавцем право вибору.

Окремим пунктом в редакціях можна виділити **питання аплікатури**. Відзначимо, що на думку багатьох педагогів-методистів – Л. Ауера (1965), Л. Гуревич (1988), К. Флеша (1964), Ю. Янкелевича (1983) – аплікатура є головною умовою правильної артикуляції, непорушною основою лівої руки. Вибір аплікатури дозволяє вирішити поставлені перед виконавцем інтонаційні завдання. Підтвердженням цієї тези слугує висловлювання Л. Гуревича про те, що «головний стимул до раціоналізації аплікатурних прийомів – це невпинна боротьба скрипаля за бездоганну чистоту інтонації» (Л. Гуревич, 1988: 24). Основним завданням, що стоїть перед музикантом, є досягнення найбільш економних рухів лівої руки, яке, за словами Л. Гуревича, проявляється, з одного боку, «в зменшенні числа переміщень по грифу», а з іншого – «передбачає скорочення амплітуди рухів при виконанні необхідних переходів» (Л. Гуревич, 1988: 25). Аплікатуру як технічний засіб К. Флеш визначив наступним чином: «Поки пальці рухаються в одній і тій же позиції і на однаковій відстані, в більшості випадків застосовують тільки одну природну аплікатуру, при якій кожен палець лягає на відповідне його положенню місце струни. <...> природним положенням пальців можна вважати півтон між другим і третім, цілі тони між першим і другим, а також між третім і четвертим» (К. Флеш, 2007: 142). Узв'язку з цим виникає ряд інтонаційних проблем, пов'язаних з незручним розташуванням пальців на струні. К. Мострас відносить роботу над інтонацією до числа звукостворувальних завдань: «Робота над інтонацією є роботою над звуком, над виявленням кращої музичної якості, не тільки як ізольованого елемента мелодії, а як опорного початку, яке визначає інтонаційно-звукову сутність мелодії» (К. Мострас, 1962: 3). Тісний зв'язок інтонації з якістю звукоутворення дозволили підійти К. Флешу до проблеми



чистого відтворення з практичного боку. Скрипаль вважає, що грати «чисто» означає виконання «необхідної кількості звуків у певній послідовності, з указаною швидкістю і з властивим їм за законами акустики числом коливань <...>» (К. Флеш, 2007: 27). Відповідно, неспецифічне фактурне рішення музичного матеріалу першої частини Концерту підсилює інтонаційні складності, які виникають при використанні відкритих струн і подвійних нот (квінт), що потребують надзвичайної технічної маневреності і рухливості пальців лівої руки. П. Чайковський пропонує робити скачки і не слідувати вгору, а повертатися в той же регістр, що породжує чималі інтонаційні складності, вимагаючи перебудування положення правої руки. Можна було б звинуватити композитора в «чудацтві», якби не симфонічність мислення та особливе сприйняття їм партії соліста, котрий продовжує як повноцінний учасник оркестрового цілого рух до кульмінації, яка припадала на оркестрове соло. Ймовірно, для подолання труднощів Л. Ауер в розробці I частини поміняв регістр на більш низький (П. Чайковський редакція Л. Ауера). Д. Ойстрах і К. Мострас в своїй редакції повернулися до авторської версії, і саме в даному фрагменті надають виконавцю право вибору (грати за оригіналом або за редакцією Л. Ауера), вводячи редакційну версію для соліста другою підрядкованою лінією.

Окремо слід вказати на **інтонаційні складності** твору, які особливо пов'язані з альтерацією, що призводить до утворення численних хроматичних ходів, ускладнених незвичною ритмічною угрупованістю пасажів. Роботу над подібного роду елементами запропоновано методичним репертуаром в навчальних посібниках, скрипкових школах. Шліфування елементів в етюдах, каприсах, вправах передбачало по суті освоєння фрагментів майбутніх концертних творів, оскільки звукотехнічні формули «кочували» з навчальної літератури до концертної. Однак методичні напрацювання того часу не могли допомогти виконавцю в освоєнні пасажних складнощів, які представлено в головній та зв'язуючій партіях I-ої частини. І досі позиційна незручність цих віртуозних хроматичних фрагментів є випробуванням для виконавців.

Згадані вище виконавські засоби, складаючи основу основ, знаходять своє специфічне відбиття в кожному з музичних творів з ура-

хуванням часу його створення, жанру й конкретної художньої мети. Якщо оцінити з цієї точки зору технічний арсенал Скрипкового концерту П. Чайковського, то він не тільки відображає накопичений у другій половині XIX століття досвід, але й значно розширює його межі, що вимагає майстерного володіння вібрацією, технікою правої і лівої рук, задіяння ресурсів динаміки, використання штрихової палітри. Відзначимо, що композитором був використаний увесь потенціал гучності соло інструменту. На думку Д. Ойстраха, ключем до розкриття неповторного звучання лірико-драматичних тем Концерту стає прийом *вібрато*, який створює певний колорит твору. Залежно від розуміння характеру музики скрипалі використовують різні види вібрації. Не менш індивідуальним є вибір агогічних відхилень, оскільки весь музичний матеріал концерту побудований за принципом вільного трактування ряду тем і розділів. Кожний виконавець коригує ремарки композитора, а загальна концепція вибудовується в залежності від власного задуму скрипаля.

Крім редакційних версій концерту, підтвердженням «нескриповості» є і сама історія присвяти концерту, що доводить наявність складнощів, пов'язаних з виконанням твору. Відзначимо, що безпосередня участь І. Котека не завадила П. Чайковському планувати посвячення твору Л. Ауеру, засновнику російської скрипкової школи, професору Петербурзької консерваторії (В. Макаров, 1962: 72). Однак, за словами самого музиканта, його оцінка була стриманою, він вимагав ґрунтового перегляду скрипкової партії, бо деякі місця були «нескриповими» та написаними у невластивій струнному інструменту формі (Л. Ауер, 1965: 216).

Першим виконавцем концерту став Адольф Бродський¹. Про складності просування Концерту свідчить відгук брата ком-

¹ Бродський Адольф (1851, Таганрог, Україна – 1929, Манчестер, Англія) – скрипаль, педагог. В дитинстві вчився в Одесі, потім у Віденській консерваторії у Й. Хельсберґера. Соліст і артист Віденського придворного оркестру (1866–1868). Викладач Московської консерваторії (1874–1878), професор Лейпцизької консерваторії, концертмейстер Нью-Йоркського симфонічного оркестру, директор і професор Королівського коледжу в Манчестері (з 1895 р.). Серед його учнів Н. Барбер, Б. Бліндер, А. Фідельмане, О. Новачек (Я. Сорокер, 1992: 77).



позитора, який оцінив учинок скрипаля: «Сміливець, який вгадав значення цього твору в новітній скрипковій літературі і не побоявся подолати ні його технічних труднощів, ні упередженості в його нездійсненності» (П. Чайковський, 1938: 243). Це підтверджує, що Концерт вимагає «впровадження» в музичну мову композитора та повного занурення в атмосферу. Незважаючи на невдачу першого виконання, музикант зміг впоратися з усіма складнощами, які ніс у собі нотний текст (А. Бродська, 2006: 126). Сам П. Чайковський написав А. Бродському: «Ваша симпатія до мого концерту, неоціненна заслуга, яку Ви надали мені, подолавши всі перешкоди і виконавши його, – сторицею винагороджують мене за кілька сумних хвилин розчарування...» (П. Чайковський, 1938: 345).

Висновки. Остання третина XIX століття ознаменувалася не тільки оновленням скрипкового матеріалу, але й розширенням меж виконавської техніки, ломкою стереотипів, що склалися століттями й були прийнятими за еталон у репертуарі виконавців того часу. Насиченість Концерту для скрипки П. Чайковського технічними відкриттями, що випереджали час, стали причиною відмови Л. Ауера від участі в прем'єрі. Молодому музиканту А. Бродському знадобилося більш року для освоєння музичної мови, драматургії та всіх тих складнощів, про які говорилося вище. Сьогодні Концерт для скрипки П. Чайковського визнаний у всьому світі, є обов'язковим для всіх престижних скрипкових змагань. Очевидно, що сучасний інструментарій скрипаля дозволяє освоїти і перемогти все те, що раніше залишало за твором шлейф «незручного» й «нескрипкового». На сьогоднішній день «нескрипковість» може розглядатися пережитком минулого. Ряд авторів видатних методичних праць XX–XXI століть (К. Флеш, К. Мострас, І. Ямпольський, Ю. Янкелевич, Л. Гуревич, М. Берлянич) при опрацюванні цілого комплексу прийомів спиралися на власний досвід, відповідаючи на питання, що хвилювало всіх без винятку виконавців. Але ніхто з них не досліджує поняття «нескрипковості» як методологічну проблему, тому що практика доводить: технічні незручності долаються в тому випадку, якщо виконавець здатний почути і зрозуміти ті новації, які пропонує композитор, тим самим підносячи виконавця над стереотипами.

ЛІТЕРАТУРА

- Ауэр, Л. (1965). Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва, 272.
- Берлянич, М. (1987). Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики: *межвузовский сборник трудов. Вып. 5*. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 152.
- Бродская (Скадовская), А. (2006). *Воспоминания о русском доме: Адольф Бродский, Петр Чайковский, Эдвард Григ в мемуарах, дневниках, письмах*. Феодосия–Москва, 246.
- Ганслик, Э. (2012). О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики. Изд. 2-е. Москва: Либроком, 232.
- Гуревич, Л. (1988). Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград: Музыка, 112.
- Карлов, Д. (2014). Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 110*. Київ, 96–106.
- Макаров, В. (1954). Концерт для скрипки П. И. Чайковского: пояснение. (В помощь слушателю музыки). Москва: Музгиз, 32.
- Мострас, К. (1962). Интонация на скрипке. *Метод. очерк. Изд. 2-е*. Москва: Музгиз, 156.
- Раабен, Л. (1978). *История русского и советского скрипичного искусства*. Ленинград: Музгиз, 199.
- Солнцев, В. (1995). Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Санкт-Петербург, 20.
- Чайковский, П. (1952). Концерт для скрипки с оркестром: перелож. для скр. и ф-п, партия скр. в ред. К. Мостраса и Д. Ойстраха. Москва: Музыка, 49.
- Чайковский, П. (1938). Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 1. 1877–1833, ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. Москва: Музгиз, 384.
- Флеш, К. (2007). Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. Москва: Классика-XXI, 304.
- Ямпольский, И. (1958). Концерт для скрипки с оркестром П. И. Чайковского. *Муз. жизнь № 5*. Москва, 14–17.



- Сорокер, Я. (1992). Российские музыканты евреи: био-библиогр. лексикон. ч. 2. Иерусалим, 118.
- Johnson, Caitlin R. (2015). Tchaikovsky's Violin Concerto: The Composer's Original, Auer's Edition, and the Performer's Dilemma. *The Journal of Inquiry: Student Cross-Cultural Field Research. Vol. 9.* Brigham Young University. Provo, Utah, 3–13.
- Haight, E. (2012). The Tchaikovsky violin concerto: violinistic influence on performance tradition. Recital research paper for the Master of Music. Towson University, 45.
- Tchaikovsky, Pyotr (1888). Violin Concerto, Op. 35. First edition P. Jurgenson. Moscow, retrieved from [https://imslp.org/wiki/Special: Image from Index/105393/hn63](https://imslp.org/wiki/Special:Image_from_Index/105393/hn63).

REFERENCES

- Auer, L. (1965). Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki. Moskva, 272.
- Berlyanchik, M. (1987). Aktualnyye voprosy strunno-smychkovoy pedagogiki: mezhvuzovskiy sbornik trudov. Vyp. 5. Novosibirsk: Novosibirskaya gos. konservatoriya, 152.
- Brodskaya (Skadovskaya), A. (2006). Vospominaniya o russkom dome: Adolf Brodskiy. Petr Chaykovskiy. Edvard Grig v memuarakh, dnevnikakh, pismakh. Feodosiya–Moskva, 246.
- Ganslik, E. (2012). O muzykalno-prekrasnom: Opyt pereosmysleniya muzykalnoy estetiki. Izd. 2-e. Moskva: Librokom, 232.
- Gurevich, L. (1988). Skripichnyye shtrikhi i applikatura kak sredstvo interpretatsii. Leningrad: Muzyka, 112.
- Johnson, Caitlin R. (2015). Tchaikovsky's Violin Concerto: The Composer's Original, Auer's Edition, and the Performer's Dilemma. *The Journal of Inquiry: Student Cross-Cultural Field Research. Vol. 9.* Brigham Young University. Provo, Utah, 3–13.
- Haight, E. (2012). The Tchaikovsky violin concerto: violinistic influence on performance tradition. Recital research paper for the Master of Music. Towson University, 45.
- Karlov, D. (2014). Porivnyalniy analiz vikonavskikh redaktsiy muzichnogo tvoru yak zrazok fenomenu mnozhinnosti vikonavskoї interpretatsii (na prikladi

- Kontsertu dlya skripki z orkestrom P. I. Chaykovskogo). *Naukoviy visnik Natsionalnoï muzichnoï akademii Ukraïni imeni P. I. Chaykovskogo*. V. 110. Kiïv, 96–106.
- Makarov, V. (1954). Kontsert dlya skripki P. I. Chaykovskogo: po yasneniye. (B pomoshch slushatelyu muzyki). Moskva: Muzgiz, 32.
- Mostras, K. (1962). Intonatsiya na skripke. Metod. ocherk. Izd. 2-e. Moskva: Muzgiz, 156.
- Raaben, L. (1978). Istoriya russkogo i sovetskogo skripichnogo iskusstva. Leningrad: Muzgiz, 199.
- Solntsev, V. (1995). Evolyutsiya avstro-nemetskogo skripichnogo kontserta ot Betkhovena do Bramsa (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Sankt-Peterburg, 20.
- Chaykovskiy, P. (1952). Kontsert dlya skripki s orkestrom: perelozh. dlya skr. i fp. partiya skr. v red. K. Mostrasa i D. Oustrakha. Moskva: Muzyka, 49.
- Chaykovskiy, P. (1938). Perepiska s P. I. Yurgensonom. T. 1. 1877–1833. red. i primech. V. A. Zhdanova i H. T. Zhagina. Moskva: Muzgiz, 384.
- Flesh, K. (2007). Iskusstvo skripichnoy igry. Khudozhestvennoye ispolneniye i pedagogika. Moskva: Klassika-XXI, 304.
- Tchaikovsky, Pyotr (1888). Violin Concerto, Op. 35. First edition P. Jurgenson. Moscow, retrived from [https://imslp.org/wiki/Special: Image from Index/105393/hn63](https://imslp.org/wiki/Special:Image_from_Index/105393/hn63).
- Yampolskiy, I. (1958). Kontsert dlya skripki s orkestrom P. I. Chaykovskogo. *Muz. Zhizn* № 5. Moskva, 14–17.
- Soroker, Ya. (1992). Rossiyskiye muzykanty evrei: bio-bibliogr. leksikon. ch. 2. Ierusalim, 118.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2019 р.



УДК 780.614.331.082.4 : 78.03

DOI 10.34064/khnum1-5709

Успенська І. О.

ORCID 0000-0001-5408-819X

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

ТИПОЛОГІЯ ЖАНРІВ КОНЦЕРТНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ СКРИПКИ: КРИТЕРІЇ КЛАСИФІКАЦІЇ

АНОТАЦІЯ • Успенська І. О. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. Надано систематизацію критеріїв концертної музики для скрипки, у якій, поряд з традиційним жанровим, виділено стилевий, стилістичний та фактурний. Зазначено, що такий комплексний розгляд дозволяє вирішувати цілий ряд завдань як дослідницького, так і виконавського профілю. На підставі сучасного підходу до жанрової системи у статті здійснено її екстраполяцію на концертну скрипкову музику, яка охоплює діапазон від сольних п'єс-мініатюр до концертів для скрипки з симфонічним оркестром. Підкреслено, що найменш дослідженим є питання про стилістику скрипкових концертних жанрів, які конституюються за такими ж параметрами, що і музична фактура – горизонтально, вертикально та глибиною. У статті запропоновано оригінальну класифікацію жанрово-стилістичного комплексу концертної скрипкової музики, яка базується на наступних факторах: стилю вищих рівнів (епохального, національного, видового), жанру (сукупність існуючих жанрів скрипкової музики), фактури в аспекті стилістики (головний «розпізнавальний знак» жанру) та стилю конкретизованих рівнів (індивідуально-авторського, окремого твору), що замкає дану концентричну систему. • **Ключові слова:** жанр, стиль, стилістика, фактура, концертна музика для скрипки (критерії класифікації).

ABSTRACT • Inna Uspenskaya. Typology of genres of concert music for violin: classification criteria. The article is devoted to the systematization of the criteria of the classification of concert music for violin, in which, along

with the traditional genre criteria, stylistic and textured ones are highlighted. It is noted that such a comprehensive consideration allows solving a number of tasks of both research and performance profile. Based on the modern approach to the genre system, the article extrapolates it to concert violin music, which covers the range from solo miniature pieces to concerts for violin and symphony orchestra. It is emphasized that the least researched is the question of the stylistics of concert violin genres, constituted according to the same parameters as the musical texture – horizontal, vertical and depth (E. Nazaikinsky). The article proposes an original classification of the genre-stylistic complex of concert violin music, that is based on the following factors: the style of the highest levels (epoch-making, national, specific), genre (the complex of existing genres of violin music), texture in the aspect of stylistics (the main “identification mark” of the genre) and the style of concretized levels (author’s individual level and separate work).

Considering the first classification criterion – the genre one, its universal nature it should be noted, covering two levels of the concert violin music system: functional – performers, the way of performance – and semantic-compositional – genre content and style (I. Tukova). The style criterion acts as a parallel to the genre criterion and means the differentiation of the genre system according to the signs of introversion (style as an introvert category, according to V. Kholopova). Here the phenomena and concepts are formed that cover all levels of the style hierarchy in its distribution to concert music for violin – from the historical to the author’s individual and even the style of a separate piece.

It is emphasized that the least explored area of violin concert is its stylistics, which is closely related to its texture – the “external form” of the genre manifestation (L. Shapovalova). The stylistic aspect in violin music-making is reviewed in the article according to the same parameters as the texture aspect, since they largely coincide (E. Nazaikinsky). We are talking about the factors of horizontal (the types of texture that form the stylistic relief of the text of the work), vertical (the combination of textures in their different stylistic meanings), depth (based on the author’s handwriting of his connections with the texture and style sources – historical, national ones, characteristic of certain violin schools and directions).

It is noted that this refers to both sides of the genre-stylistic system of concert music for violin (with the participation of a violin) – functional and semantic-compositional – and is realized in the following variants of textured style: solo



orchestra (violin or several violins with an orchestra); solo ensemble (the same accompanied by a chamber ensemble); solo piano (violin and piano duet); solo violin (violin without accompaniment).

It is proved that all these textured and stylistic varieties of concert violin music are combined on the basis of the idea of a concert style – “competition-agreement” (B. Asafiev) of the participants in the act of playing music. The measure of the correlation of performing forces in a concert dialogue ultimately determines the choice of criteria for classifying its varieties in their extrapolation to a concert violin.

The article reveals the features of all four above-named options for this dialogue, taking into account their possible combination. It is noted that this combination is most fully reflected in a violin concert with an orchestra, where other forms of concert appear occasionally – solo without accompaniment (solo cadenzas), ensemble (microdialogues of the violin and other orchestral instruments).

The classification criteria highlighted in the article, first of all texture-stylistic ones, together form the following system of genres of concert music for violin (with the participation of a violin), considered from the standpoint of: 1) concert dialogue in its textured manifestations (gradation in the dominance of the soloist instrument over accompaniment or, conversely, accompaniment over a solo part); 2) the principle of intimacy, bordering on concertness, but meaning the parity of the performing parts (a distinctive feature of chamber ensembles, in which it stands out as the leading violin part); 3) the self-sufficiency of the violin as a universal instrument suitable for the implementation of concert dialogue in the solo form of music-making (a wide range of genre forms of violin music – from miniatures and their cycles to suites, partitas and solo sonatas).

It is noted that, in the future, the classification patterns identified in this article can be considered using the example of specific samples belonging to a particular genre group. The author of this article plans to do this on the basis of concert genres of violin music created by the composers of the Kharkiv school. Focusing on classical and modern samples, as well as the traditions of the Kharkiv string-bow performing school represented by A. Leshchinsky, A. Yuriev, S. Kocharyan, G. Averyanov, E. Shchelkanovtseva, L. Kholodenko, E. Kupriyanenko and other string players, Kharkiv authors interpret the concert-violin style in various ways, revealing in it both the general (the “image” of the violin in the system of specific

instrumental styles), and the special (the styles of the national and regional schools), as well as the unique, individual (the representations of the latter are their best works). • **Key words:** *genre, style, stylistics, texture, concert music for violin (classification criteria).*

Постановка проблеми. Скрипка – один з провідних «концертантів» у музиці різних часів та регіонів. Велика кількість різноманітної літератури з проблем скрипкового мистецтва охоплює, проте, далеко не всі його сторони. Однією з найменш досліджених тут є проблема класифікації жанрів концертної музики для скрипки (за участі скрипки), яка потребує вирішення з урахуванням сучасних музикознавчих теорій жанру, стилю, стилістики, а також фактури як їхнього репрезентанта на рівні часопростору конкретного музичного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджуване у даній статті питання охоплює наукові розвідки у різних галузях музикознавства – як фундаментальних, базових (теорії стилю, жанру, музичної інтерпретації), так і спеціалізованих (стилістика музичного твору у її відображенні через фактуру). З огляду на це у статті представлені посилання на дослідження та статті різного наукового профілю: з приводу жанру та стилю в музиці (Назайкінський, Є., 2003; Холопова, В., 2000; Шаповалова, Л., 1984; Тукова, І., 2003; Катрич, О., 2001), теорії музичної фактури у її зв'язках зі стилем і стилістикою твору (Виноградов, Г., 1977; Чорна, Є., 2015).

Мета статті – виявити критерії класифікації концертної музики для скрипки, запропонувати типологію її жанрів.

Об'єкт дослідження – жанри концертної музики для скрипки.

Методологія дослідження визначається сукупністю загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до об'єкту вивчення, серед яких: дедуктивний (шлях від загального – жанр, стиль в музиці – до особливого – скрипковий стиль – та конкретного – фактура творів за участі концертуючої скрипки), компаративний (порівняльні характеристики категорій жанр, стиль, стилістика), системний (типологія фактурних форм концертної музики для скрипки).

Виклад основного матеріалу. Жанр – одна з двох глобальних семантикоутворюючих категорій музичного мистецтва, характерною



особливістю якої є її екстравертна спрямованість, чим жанр відрізняється від стилю як категорії-інтроверту (Холопова, В., 2000: 222). Незважаючи на достатню кількість праць з теорії жанру в музиці, у цій неосяжній сфері музичного мислення завжди залишаються окремі лакуни – місця, які або не є висвітленими більш-менш повно, або потребують уточнення чи перегляду.

Зупинимося спочатку на характеристиці ключових на сьогоднішній день визначень жанру в музиці, серед яких у методичному плані виділяються дві дефініції, запропоновані Є. Назайкінським. У першій із них термін «жанр» постає у множині: «Жанри – це такі, що історично склалися, відносно стійкі типи, класи, роди та види музичних творів, відмежовувані по ряду критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (суспільна, побутова, художня функція); б) умови та засоби виконання; в) характер змісту і форми його втілення» (Назайкінський, Є., 2003, с. 94). Якщо взяти концертні жанри за участі скрипки, то їхні функціональні ознаки визначаються за тими ж критеріями, що і у будь-якій іншій жанровій системі, а специфіка полягає лише в умовах і засобах виконання, а також у самому «образі» інструмента як складовій семантико-композиційного змісту твору.

Щодо іншого визначення, де слово «жанр» представлено в однині, то його дефініція є такою: «Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» (там само). Якщо розглядати скрипкову (ширше – струнно-смичкову) концертну музику як сукупність окремих жанрів, то можна вказати на достатню вивченість останніх.

Зокрема, існує досить багато робіт про струнно-смичковий концерт (Хохлов, Ю., 1956; Гаврилець, Д., 2012; Пославська, Н., 1988; Гребнева, І., 2014; Анісімов, О., 2011; Подколзіна, О., 2010; Заранський, В., 2001), особливістю яких є розподіл матеріалу, що вивчається за наступними напрямками: 1) історичним періодом; 2) національною школою, здебільшого, в межах певного періоду; 3) авторськими репрезентаціями жанру. Проте, як вже відзначалося, концертна музика для скрипки (за участі скрипки) не обмежується власне жанровою формою концерту.

По-перше, сама ця форма не є канонічною як на функціональному, так і семантико-композиційному рівнях (Тукова, І., 2003: 5–6). Це означає, що концертуюча скрипка може виступати у сполученні не лише з оркестром (до того ж, різним – великим, камерним) або ансамблем, але й з партнерами (подвійний чи потрійний концерт, цілий концертуючий ансамбль).

По-друге, у змістовно-структурному відношенні жанри музики за участі концертуючої скрипки можуть бути найрізноманітнішими – від концертної п'єси до циклу варіацій, сюїти, партити різного кількісного (за частинами) складу – програмних диптихів, триптихів тощо. Незмінною, константною тут залишається сама ідея концертуювання, що дозволяє віднести до струнно-смичкових концертних жанрів навіть таку колективну жанрову форму, як *concerto grosso*, що набула актуальності у неobarоковій стилістиці Новітнього часу, у тому числі і в українській музиці другої половини ХХ століття (Бентя, Ю., 2003).

«Типовий проект», «матрицю» (Назайкінський, 2003: 95) концертного жанру у музиці для скрипки пропонується розглядати за наступними критеріями: 1) ступенем домінування скрипки у тому чи іншому різновиді концертного жанру (скрипка на перших або на допоміжних ролях); 2) характером співвідношення принципів концертності та камерності, що дозволяє запропонувати два поняття – а) концертний скрипковий стиль, б) концертно-камерний скрипковий стиль; 3) наявністю нової моножанровості – наслідку жанротворчості як характерної ознаки стилів музики другої половини ХХ – початку ХІХ століть.

Всю сукупність струнно-смичкових жанрів можна розподілити на три роди – власне концертні, камерні з ознаками концертності, плеренні. Пропонуючи цю класифікацію, Є. Назайкінський розглядає жанрову систему в аспекті стилістики, виділяючи три компоненти, що визначають стилістичну структуру твору, віднесеного до того чи іншого жанру.

Перший з них визначається як «горизонталь – своєрідний стилістичний рельєф розвитку» (Назайкінський, 2003: 147). Першочерговими ту є саме жанрові модуляції, які у концертній формі, у тому числі і струнно-смичкової, складають основу драматургічного роз-



витуку. Другий компонент стилістики музичного твору визначається як вертикаль – «стилістична поліфонія», яка створюється «одночасною дією двох чи декількох стилістично самостійних компонентів» (там само). Для струнно-смичкових концертних жанрів, заснованих на солюванні у супроводі оркестру чи ансамблю, а також гармонічних інструментів – фортепіано чи органу, цей компонент є важливим у плані розширення обсягу семантичного поля твору, який є жанровим «гібридом».

Третім компонентом стилістичної структури твору виступає глибина – вимір, який характеризується тим, що «...індивідуальний почерк автора, який лежить на поверхні стильового феномену музики, є лише його першим шаром»; «рухаючись вглиб, ми можемо за індивідуальною манерою віднайти риси стилю певної школи, епохи, національної культури, особливості жанрового стилю» (Назайкінський, Є., 2003: 147).

Отже, типологія жанрових форм струнно-смичкової концертної музики передбачає врахування взаємодії всіх трьох семантикоутворюючих засобів – жанру, стилю, стилістики. З цього приводу доречним буде вказати на наявність у сучасній теорії музики комплексного підходу до цієї системної тріади, зразком чого видається дефініція поняття «жанрово-стилістичний комплекс музичного твору», який є явищем, проміжним між жанром і стилем, «...що демонструє на рівні конкретного музичного тексту характер взаємодії цих фундаментальних начал музики, при якому жанр створює стабільну, типологізовану, а стиль – мобільну, індивідуалізовану функції музичного образу, що через слухове сприйняття відсилає до більш високих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилю національної школи, а у підсумку – до їхнього “концентрату” – стилів автора і виконавця» (Чорна, Є., 2015: 7).

Розкриття жанрового змісту через стилістику музичного твору – необхідна аналітична процедура у створенні типологічної картини концертних жанрів за участі скрипки. Саме стилістичні компоненти впливають на визначення критеріїв її класифікації, з яких ми обираємо як вихідні фактурні. По-перше, саме фактура є головним показником жанрового змісту та стилю твору; по-друге, параметри фактури є ідентичними стилістичним компонентам музичного тво-

ру; по-третє, фактура дозволяє здійснити вихід і на територію стилю, причому у його ієрархічному вимірі – від історичного до індивідуального, навіть до стилю окремого музичного твору.

Фактура як зовнішня форма (Шаповалова, Л., 1984), «розпізнавальний знак» музичної жанровості (Тукова, І., 2003) дає змогу поєднати найзагальніші рівні жанрової класифікації – функціональний та композиційний, оскільки репрезентує їх у комплексі. На функціональному рівні (виконавський склад, умови виконання) фактурний підхід до скрипкової концертності дає розподіл на наступні різновиди: 1) сольо-оркестровий (солююча скрипка або дві–три скрипки у супроводі оркестру); 2) сольо-ансамблевий (скрипка солює у супроводі ансамблю з декількох інструментів); 3) сольо-фортепіанний (концертно-камерний різновид, де роль супроводжуючого гармонічного інструменту може виконати також орган, гітара тощо); 4) сольо-скрипковий (скрипка без супроводу).

Найбільшою репрезентативністю з точки зору концертного стилю володіє перший, сольо-оркестровий різновид. Саме тут повною мірою розкриваються засади концертності як принципу музичного мислення, заснованого на багатосторонньому діалозі – від антифонного зіставлення «соло – тутті» до драматургічних образних перепитій. Окрім цього, у даному варіанті скрипкового концертування міститься найбільше можливостей для розкриття таких якостей, як віртуозність та імпровізаційність, що унаочнюється через каденційність, яка може набувати різних форм (від мікрокаденцій, що пронизують всю концертну форму – до розгорнутих сольних каденцій, що створюються авторами музики, або її виконавцями).

Що стосується подвійних чи потрійних скрипкових концертів, то вони спрямовані, по-перше, на розширення поля семантичного діалогу, який ведеться не лише між солістами та оркестром, але й всередині солюючої групи, по-друге, такі атрибути концертного жанру, як віртуозність та імпровізаційність, тут здебільшого відступають на другий план, а на перший виходить ідея рівнопотенційності учасників концертного змагання і збалансованості їхніх партій.

Другий функціональний різновид концертно-скрипкового жанру передбачає наявність спеціально підбраного ансамблю, який супро-



воджує солюючу скрипку, як правило, одну, а не дві чи три. У зв'язку з таким складом виконавців, а також іншими умовами виконання (камерна зала або музичний салон), тут спостерігається поглиблення синтезу концертності та камерності з їх амбівалентним співвідношенням, запрограмованим, як правило, вже у авторському тексті. Характерною фактурною особливістю цієї форми концертування слід вважати наявність мікродіалогів між скрипкою та окремими інструментами ансамблю як ознаки концертно-камерного жанру.

Третій з виділених вище різновидів (скрипка у супроводі фортепіано чи іншого гармонічного інструменту) є вже власне жанровим гібридом, де на першому місці знаходиться принцип камерності (камерно-концертний, а не концертно-камерний варіант). Додавання слова «концертний» тут означає, по-перше, наявність у творі атрибуцій віртуозності та імпровізаційності (в першу чергу, в партії скрипки), по-друге, орієнтацію на принцип концертного діалогу, що спостерігається у більшості таких текстів.

Щодо концертуючої скрипки *solo*, то цей жанровий різновид має особливий характер і визначається мірою композиторської та виконавської (частіше за все – композиторсько-виконавської) розробки багатоголосних можливостей інструмента, які дозволяють сполучати солювання та супровід в межах монофактури, яка набуває рис універсальної, квазі-оркестрової.

Що стосується семантико-композиційного рівня жанрової класифікації скрипкового концертування, слід відзначити його тісний зв'язок зі стилем – жанровим (Сохор, А., 1981), авторським та виконавським, що знаходить безпосередній прояв у фактурі. Крізь жанровий стиль, відображений через фактурний розвиток у творі, визначається і характер жанрового змісту, тісно пов'язаного з глибинною координатою. У такому розумінні будь-який різновид концертного (концертно-камерного або камерно-концертного) скрипкового музикування є відтворенням жанрово-стильового комплексу – «проекту», «матриці» (Назайкінський, Є., 2003), «інтонаційної моделі» (Москаленко, В., 1987) жанру у її фактурно-стилістичній реалізації. До «кола обов'язків» фактури тут входить не лише репрезентація через неї певних жанрових «кліше» (Березовчук, Л., 1989), але й стильовий фактор, доказом чого

є класифікація етапів становлення музичної мови саме за ознаками фактури – монодії, гетерофонії, поліфонії, гомофонії (Березовчук, Л., 1986).

Підтвердженням тісного зв'язку фактури і стилю є творчість композиторів і виконавців так званих канонічних епох, коли гармонічні «схеми» залишаються майже незмінними, а сферою індивідуальної стилістики є саме фактура у безлічі варіантів її конкретних рішень (останнє урізноманітнюється ще й тембровим фактором). Тому фактура є важливим аспектом дослідження не лише жанру, але й стилю (Виноградов, Г., 1977) на всіх його рівнях, у тому числі і видовому, у даному випадку – концертно-скрипковому. Це стосується, насамперед, індивідуального стилю як концентрату (Катрич, О., 2001) тієї чи іншої стильової системи, який визначається Г. Виноградовим за трьома елементами: 1) інтонаційно-структурними та фактурними якістьми музичного матеріалу; 2) принципами його розвитку; 3) технологією втілення у формі (Виноградов, Г., 1977, с. 99).

Сформувавшись у певний історичний період, жанри музики, у тому числі і струнно-смичкової, виступають, за образним висловом В. Шкловського, як «кристали, через які аналізується життя», створюючи свою ейдотеку – «...особистий “обсяг пам'яті”, що зберігає у собі історію світосприйняття, світовідчуття, потреб суспільства у конкретний історичний період» (Тукова, І., 2003: 7).

Жанри завжди проходять своєрідне випробування через стиль, насамперед, індивідуально-авторський. Це стосується будь-якої групи жанрів і знаходить відображення у комплексних поняттях на кшталт дефініції концертно-фортепіанного стилю, запропонованої О. Кріпак, де даний феномен визначається як «...відносно стійка змістовна модель музикування, що формується на базі стабільних генетичних норм-ознак (начало і принцип концертності, антифонність, віртуозність, властивості інструмента, типові формули гри на ньому, баланс з оркестром), яка включає й обов'язкові мобільні елементи у вигляді мовної стилістики, що йдуть від мислення та техніки композиторів та виконавців, які звертаються до даного різновиду музики» (Кріпак, О., 2012: 9).

Вибудовуючи типологію жанрів концертної музики для скрипки, слід враховувати наведені вище міркування, зокрема, виникаючу тут замкнену концентричну систему, у якій представлено три складники,



перший з них у новому значенні постає і як останній. Це: 1) стиль (епохальний, видовий, національний); 2) жанр (сукупність жанрів скрипкової музики); 3) фактура (головний «розпізнавальний знак» жанру); 4) стиль (індивідуально-авторський, стиль окремого твору).

За сумою цих складників концертно-скрипкові жанри пропонують розглядати за наступними критеріями класифікації: 1) з позицій прояву концертного діалогу та його фактурних параметрів у великих формах (концерти для скрипки з оркестром – циклічні та одностайні); 2) виходячи з принципу камерності, яка межує з концертністю, але в основі має паритетне співвідношення виконавських партій (сонати, концертні п'єси та їх цикли – сюїтні, варіаційні – для скрипки з фортепіано, камерні ансамблі з виділенням солюючої скрипки); 3) маючи на увазі сольну скрипкову музику, яка тяжіє до концертності (художні етюди, концертні мініатюри для скрипки *solo*).

Висновки. У статті запропоновано оригінальний підхід до класифікації жанрових форм концертної музики для скрипки, а також за участі скрипки. В якості критерія виділено фактурний складник, що концентрує увагу на основних моментах, пов'язаних з функціональною стороною системи концертно-скрипкових жанрів. Як видається, дана класифікація є універсальною за змістом і дозволяє виявляти ознаки концертності у найрізноманітніших видах скрипкового музикування, а, отже, може стати базовою для виконавського аналізу відповідних творів.

Перспективи подальших досліджень заявленої теми розкриваються при зверненні до конкретних авторських стилів та зразків, що відображують виявлені у теоретичному плані ознаки скрипкового концертування та його жанрові форми. Це можуть бути, зокрема, твори харківських композиторів, де останні представлено у повному обсязі.

ЛІТЕРАТУРА

- Анисимов, А. В. (2011). *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Магнитогорск. гос. консерватория. Магнитогорск, 22.
- Бентя, Ю. (2003). *Concerto grosso* Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 32, 4, 127–143

- Березовчук, Л. (1989). Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыковедения*: сб. науч. тр. Ленингр. гос. институт театра музыки и кинематографии. Ленинград, 117–118
- Березовчук, Л. (1986). О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального мышления*: сб. науч. тр. Ленинград, 3–20.
- Виноградов, Г. (1977). Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*. Київ, 12, 91–107.
- Гаврилець, Д. Г. (2012). *Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів. національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 16.
- Гребнева, І. В. (2014). *Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків. національний університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Заранський, В. І. (2001). *Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 20.
- Катрич, О. Т. (2001). Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 18, 7, 115–122.
- Кріпак, О. Л. (2012). *Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків. національний університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Москаленко, В. (1987). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*: наук.-метод. зб. Київ, 28, 48–53.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*: учеб. пособие для вузов. Москва: Владос, 248.
- Подколзина, О. В. (2010). *Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. РАМ им. Гнесиных). Москва, 26.



- Пославская, Н. П. (1988). *Скрипичные концерты И. Стравинского и А. Берга. К проблеме скрипичного инструментализма как фактора стиля*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинград, 18.
- Сохор, А. Н. (1981). Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки*: ст. и исследования. Ленинград, 2, 231–293.
- 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.
- Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства*: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 320.
- Хохлов, Ю. Н. (1956). *Советский скрипичный концерт*. Москва: Музык. гос. изд-во, 232.
- Чорна, Є. Б. (2015). *Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків. національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Шаповалова, Л. В. (1984). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. Киев, 23.

REFERENCES

- Anisimov, A. V. (2011). *Vzaimodeystvie solista i orkestra v zapadnoevropeyskom skripichnom kontserte XVII–XIX vekov [Cooperation of soloist and orchestra is in the западноевропейском violin concert of XVII–XIX of centuries]*. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Magnitogorsk. gos. konservatoriya. Magnitogorsk, 22 [in Russian].
- Bentia, Yu. (2003). Concerto grosso Vitaliia Hubarenka yak pryklad suchasnoi interpretatsii barokovoho zhanru. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named name P. I. Tchaikovsky]*. Kyiv, 32, 4, 127–143 [in Ukrainian].
- Berezovchuk, L. (1989). Muzykalnyy zhanr kak sistema funktsiy (psikhologicheskie i semioticheskie aspekty). *Aspekty teoriticheskogo muzykoznavaniya: sb. nauch.*

tr. Lenigr. gos. institut teatra muzyki i kinematografii [*Aspects theoretical musicology*]. Leningrad, 117–118 [in Russian].

Berezovchuk, L. (1986). O spetsifike periodov izmeneniya sistemy muzykalnogo yazyka (k postanovke problemy). *Evolutsionnye protsessy muzykalnogo myshleniya* [*Evolutional musical thinking processes*]: sb. nauch. tr. Leningrad, 3–20 [in Russian].

Vinogradov, G. (1977). Muzichna faktura yak aspekt doslidzhennya stilyu. *Ukrainske muzikoznavstvo* [*Ukrainian musicology*]. Kiiv, 12, 91–107 [in Russian].

Havrylets, D. H. (2012). *Yevropeyskyi altovyi kontsert: henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli* [*European viola concerto: genesis, evolution, genre models*]. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Lviv. natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv, 16 [in Ukrainian].

Hrebnieva, I. V. (2014). *Formuvannia skrypkovoho styliu v Concerti Grossi A. Korelli* [*Formation of violin style in Concerti Grossi A. Corelli*]. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Kharkiv. natsionalnyi universytet im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].

Zaranskyi, V. I. (2001). *Ukrainskyi skrypkovyi kontsert. Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky* [*Ukrainian violin concert. Trends in genre and style dynamics*]. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Kyiv, 20 [in Ukrainian].

Katrych, O. T. (2001). Stylova hierarkhiia ta stylova kontsentrychnist – dva pohliady na problemu doslidzhennia muzychno-vykonavskoho styliu. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [*Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky*]. Kyiv, 18, 7, 115–122 [in Ukrainian].

Kripak, O. L. (2012). *Kontsertno-fortepianni styl A. Karamanova (na materialy trokh kontsertiv dlia fortepianno z orkestrom)*) [*A. Karamanov's concert-piano style (based on three concertos for piano and orchestra)*]. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Kharkiv. natsionalnyi universytet im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].

Moskalenko, V. (1987). Do viznachennya ponyattya «muzichne mislennya». *Ukrainske muzikoznavstvo* [*Ukrainian musicology*]: nauk.-metod. zb. Kiiv, 28, 48–53 [in Ukrainian].



- Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke : ucheb. posobie dlya vuzov [Style and genre are in music]*. Moskva: Vlados, 248 [in Russian].
- Podkolzina, O. V. (2010). *Skipichnye kontserty V. A. Motsarta: osobennosti zhanra i ispolnitelskoy interpretatsii [Violin concerts of B. A. Mozart: features of genre and carrying out interpretation]*. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. RAM im. Gnesinykh). Moskva, 26 [in Russian].
- Poslavskaya, N. P. (1988). *Skipichnye kontserty I. Stravinskogo i A. Berga. K probleme skipichnogo instrumentalizma kak faktora stilya [Violin concerts of I. Stravinsky and A. Berga. To the problem of violin as a factor of style]*. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Leningrad, 18 [in Russian].
- Sokhor, A. N. (1981). *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke. Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki [Questions of sociology and music aesthetics]: st. i issled.* Leningrad, 2, 231–293 [in Russian].
- Tukova, I. (2003). *Funktsionuvannia instrumentalnykh zhanrovnykh 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 XX century]*. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
- Kholopova, V. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. Posobie [Music as type of art]*. Sankt-Peterburg: Lan, 320 [in Russian].
- Khokhlov, Yu. N. (1956). *Sovetskiy skipichnyy kontsert [Soviet violin concert]*. Moskva: Muzyk. gos. izd-vo, 232 [in Russian].
- Chorna, Ye. B. (2015). *Dytiacha fortepianna muzyka u konteksti avtorskoho styliu A. Karamanova. [Children's piano music in the context of A. Karamanov's authorial style]*. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Kharkiv. natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (1984). *O vzaimodeystvii vnutrenney i vneshney formy v istoricheskoy evolyutsii muzykalnoy zhanrovosti [About cooperation of internal and external form in the historical evolution of musical genre]*. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). In-t iskusstvovedeniya, folkloru i etnografii im. M. F. Ryl'skogo. Kiev, 23 [in Ukrainian].

УДК 78.03 : 786.2 (510) «19»

DOI 10.34064/khnum1-5710

Сун Наталія

ORCID 0000-0002-6926-3023

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;
викладач факультету мистецтв Міського університету Хунань (Китайська на-
родна Республіка)

СОЛЬНІ ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ СЯО ТАЙЖАНЯ В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

АНОТАЦІЯ • Сун Наталія Юрїївна. Сольні фортепіанні твори Сяо Тайжаня в аспекті виконавської проблематики. Розглядається творчість одного з найвідоміших композиторів Тайваню, що становить виконавський інтерес до його спадщини: три цикли, об'єднані загальною назвою «Поетичний відгук» – ор. 37 (1974), ор. 38 (1975) і ор. 40 (1977); «Дивовижна Грація» (1984), цикл «Спогади про дім» ор. 49 (1987), що складається з шести п'єс – «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Стародавня тайванська мелодія», «Елегія», «Жвавість»; «Прощальний етюд», ор. 55 (1993), «Токката», ор. 57 (1995), «Свято човнів-драконів», ор. 58 (1996), «Тайванський дух» (1998), «Медитація Нани О» (1999), «Ангел з Формози» (1999). Цей величезний пласт музики недостатньо вивчений у виконавському аспекті. Надається характеристика піаністичного рівня складності розглянутих творів, виявляються технічні та художні складності. • **Ключові слова:** Сяо Тайжань, фортепіанна творчість, виконавчі завдання, піаністичні складності, тайванська культура.

ABSTRACT • Sun Nataliia Yuriyivna. Solo piano compositions by Hsiao Tyzen in the aspect of performing problems.

Background. The article is dedicated to the piano work of Hsiao Tyzen (1938–2015) – one of Taiwan's most famous composers. The solo piano compositions of the musician are considered, which make up a significant part of his compositional heritage: three cycles, united under the general name “Poetic



Response” – op. 37 (1974), op. 38 (1975) and op. 40 (1977); “The Amazing Grace” (1984), cycle “Memories of Home” op. 49 (1987), consisting of six plays – “Prelude”, “Memory”, “Playground”, “Ancient Taiwanese Melody”, “Elegy”, “Frolicking”; “Farewell Etude”, Op. 55 (1993), “Toccatà”, op. 57 (1995), “Dragon Boat Festival”, op. 58 (1996), “Spirit of Taiwan” (1998), “Nana Oh’s Meditation” (1999), “The Angel from Formosa” (1999). This huge layer of music is not sufficiently studied in the performing aspect. The characteristic of the pianistic level of complexity of the compositions under consideration is given, technical and artistic difficulties are revealed.

Objectives. The purpose of the study is to identify the main performing tasks in the solo piano compositions of Hsiao Tyzen.

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

Results. Piano works of Hsiao Tyzen of an early period of art op. 37, 38 and 40, united in the general cycle “Poetic Response”, are devoted to religious themes and include melodies of religious hymns. Combining three diverse piano cycles, the composer builds a kind of complex form of cycles in the cycle. The influence of romanticism in the music of Hsiao Tyzen is felt in his interpretation of melody, harmony, rhythm, tempo and texture. Composers of the twentieth century, especially C. Debussy, influenced the piano compositions of the late period. Since the works created by Hsiao Tyzen have varying degrees of pianistic complexity, it seems important to determine the pedagogical significance of the uncomplicated piano repertoire and the performing tasks that the interpreter of concert compositions faces.

The cycle “Memories of Home” op. 49, consisting of six miniatures, is dedicated to the composer’s childhood memories. The main tasks of the pianist in the “Ancient Taiwanese melody” from the cycle “Memories of Home”, op. 49 will be the auditory implementation and development of a touch of legato, the performance of melismatics, the observance of sound balance between hands, the ability to draw a long melodic line, cleverly using a finger swap and moving from one position to another. In the Prelude, the tasks of the performer’s main technical and artistic problems are to accurately reflect dynamic contrasts, the agility of transitions in various textured combinations, the sound realization of polyphony,

precise articulation and coordination of small notes in passages. “Memory” requires the performer of the highly professional possession of legato, manifested in the combination of the upper voice of the chord musical fabric, flexible movement skills and an accurate sense of polyrhythmia. In the “Playground” you need to show imaginative imagination, while reflecting the variety of strokes and dynamics specified by the author. “Elegy” requires a deep soulful feeling from a performer, high-quality sounding of a melody, and the formation of long phrases.

“Farewell Etude” op. 55 and “Tocatta” op. 57 – detailed compositions saturated with romantic technique and imagery. The intonational filling of the plays reflects the national Taiwanese flavor. “Farewell sketch” was the last work of Hsiao Tyzen, written in the tradition of romanticism. The piece is based on the famous Taiwanese folk song “Four Seasons”. The composer places the melody in the middle register, framing on both sides with a luxurious romantic texture. “Tocatta” is full of numerous techniques that are difficult enough not only to execute, but even to remember. Frequent change of textured formulas is especially difficult for a pianist, because in addition to the clever execution of a virtuoso texture, you need to keep an accurate rhythmic pulsation. This repertoire is intended for concert performance and requires a pianist of a high professional pianistic level and bright artistry. It requires scale of performance, absolute technical and sound knowledge of the texture, knowledge and auditory presentation of the characteristics of Taiwanese musical culture, and mastery of pedalization.

Conclusions. Hsiao Tyzen’s solo piano compositions provide a better understanding of the work of contemporary Taiwanese composers. They are rightfully one of the most striking pages of Taiwanese musical culture and deserve further introduction into a wide international music audience. These works, in our opinion, have high artistic merits and are intended for a different contingent of performers. Their value as a pedagogical and concert repertoire is a vivid imagery, a reflection of the national principle, interesting compositional and sound solutions. ● **Key words:** *Hsiao Tyzen, piano creation, performing tasks, pianistic difficulties, Taiwanese culture.*

Постановка проблеми. Сяо Тайжань (1938–2015) – один з найвидатніших тайванських композиторів: його музика відома далеко за межами його рідного острова в різних країнах світу. Сяо Тайжань



належав до композиторів «третього покоління, які проявили велику активність після 1970 року і завдяки цьому очолили модернізацію тайванської музики» (Han Kuo-Huang, 2001: 910). На думку дослідниці Лю Ї, для тайванців Сяо Тайжань став «найбільш значущим композитором свого часу, масштаб якого в національних рамках можна зіставити з фігурами Моцарта для Австрії, Шопена для Польщі або Сібелюса для Фінляндії. Він є найвідомішим із сучасних композиторів Тайваню. Композитор створив безліч творів, що охоплюють широкий спектр жанрів. Творчі роботи Сяо Тайжаня виконувалися за кордоном: в США, Канаді, Японії та Росії» (Liu Yi, 2018: 95).

Серед найзначніших великомасштабних творів композитора – симфонія «Формоза» ор. 49 (1987), Концерт для скрипки з оркестром Ре мажор ор. 50 (1988), Концерт для віолончелі з оркестром До мажор, ор. 52 (1990), Концерт до мінор для фортепіано з оркестром, ор. 53 (1992), «Увертюра 1947 року» для сопрано, хору і оркестру (1993), «Ода Ю-Шаню (Нефритова гора)» (1999), Реквієм по мученикам Формози (2001).

Сольні фортепіанні твори Сяо Тайжаня складають значну частину творчості композитора. Серед них – три цикли, об'єднані загальною назвою «Поетичний відгук» – ор. 37 (1974), ор. 38 (1975) і ор. 40 (1977); «Дивовижна Грація» (1984), цикл «Спогади про дім» ор. 49 (1987), що складається з шести п'єс – «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Стародавня тайванська мелодія», «Елегія», «Жвавість»; «Прощальний етюд», ор. 55 (1993), «Токата», ор. 57 (1995), «Свято човнів-драконів», ор. 58 (1996), «Тайванський дух» (1998), «Медитація Нани О» (1999), «Ангел з Формози» (1999). Цей величезний пласт музики досить інтенсивно звучить в концертній практиці, однак недостатньо вивчений у виконавському аспекті, зокрема в українському музикознавстві, що вказує на актуальність обраної теми.

Аналіз останніх публікацій за темою. Про життєтворчість видатного тайванського композитора написано кілька робіт. Так, Янь Хуажун (Huarong Yen, 2002) досліджує молоді роки музиканта. Цінні відомості про вокальну творчість композитора можна почерпнути з дисертації Лю Ї (Liu Yi, 2018). Спираючись на дослідження Цай Й-Чуан (Tsai Yi-Chuan, 2006) «Взаємодія тайванських традицій-

них музичних ідіом із західною музичною композицією: аналітичний і педагогічний підхід до сольних фортепіанних творів Сяо Тайжання», а також відвідування Тайбейської Національної бібліотеки, можна скласти перелік сольних фортепіанних творів Сяо Тайжання. Нарешті, велике значення для розуміння музики композитора має збірник «Романтизм з глибокою прихильністю: вибрані статті про музику Сяо Тайжання» (Hengzhe Lin, 1999), де розміщені спогади композитора і його міркування про власну творчість. Однак в названих роботах відсутній виконавський аналіз музики композитора, не розкрита піаністична специфіка, не виявлені виконавські проблеми його творів, як інструктивного, так і концертного репертуару, що обумовлює новизну обраного наукового підходу та практичну значущість представлених результатів дослідження.

Мета дослідження – виявити основні виконавські завдання в сольних фортепіанних творах Сяо Тайжання.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанні твори Сяо Тайжання раннього періоду творчості ор. 37 (1974), 38 (1975) і 40 (1977) об'єднані в загальний цикл під назвою «Поетичний відгук», присвячені культовій тематиці і включають в себе мелодії релігійних гімнів. Об'єднуючи три різнопланові фортепіанні цикли, композитор вибудовує свого роду складну форму циклів в циклі. Наприклад, «Поетичний відгук», ор. 37, № 4 містить арпеджований акомпанемент з мелодією, що заснована на знаменитій мелодії християнської пісні «Ніщо, лише кров Ісуса».

Вплив романтизму в музиці Сяо Тайжання відчувається в його трактуванні мелодії, гармонії, ритму, темпу і фактури. За словами його першого вчителя композиції Сюй Чанхуей, «композиції Сяо Тайжання відображають романтичний стиль – його кумиром є Ф. Шопен» (Tsai Ming-Yun, 2006: 54). У «Елегії» з циклу «Спогади про дім», ор. 49 лінії фактури насичуються хроматичними фігураціями, характерними для романтичної музики (тт. 17–22). Ускладнені хроматизмами фактурні малюнки з'являються в п'єсах «Фестиваль човнів-драконів», ор. 58, а також у творах циклу «Поетичний відгук», особливо в ор. 40, № 1. Композитор також використовує складні ритмічні поєднання, притаманні романтичній музиці. Це, перш за все, – всілякі синкопи і поліритмія. У п'єсі «Пам'ять» з циклу «Спогади про



дім», ор. 49, поліритмія виникає між партіями правої і лівої руки в 4 і 5 тактах. Синкоповані ритми присутні в п'єсах «Ангел з Формози», «Елегії» зі «Спогадів про дім», ор. 49.

На фортепіанні твори пізнього періоду вплинули композитори ХХ століття, особливо К. Дебюссі. Ми можемо спостерігати подібні фактурні прийоми в «Токаті» ор. 57 Сяо Тайжання і п'єсі «Доктор Gradus ad Parnassum» К. Дебюссі з циклу «Дитячий куточок»: використання фігурації, що чергується між двома руками, на додаток до озвучення утримуваних нот.

Звернення К. Дебюссі в своїх творах до пентатонових, цілотнових звукорядів, квартових гармоній зробило їх близькими до звучання східної музики. Дані прийоми виявилися співзвучні музичним уявленням Сяо Тайжання і в повній мірі позначилися в його фортепіанній творчості. Наприклад, швидкі спадні цілотнові гами в «Токаті», ор. 57 схожі на пасажи в «Острові радості» К. Дебюссі.

Іноді Сяо Тайжань використовує прийоми накладання різних тональностей. Так, в «Прелюдії» зі «Спогадів про дім», тв. 49, композитор домагається унікального звучання інструменту, одночасно поєднуючи пентатонний лад в партії лівої руки та діатонічний лад в партії правої руки (тт. 23–24). В іншому епізоді тієї ж п'єси (тт. 30–31) в верхньому регістрі об'єднуються цілотновий звукоряд в лівій руці і хроматичний – в правій.

Структура акордів містить чисті квартали і квінти, що притаманно для пізніх фортепіанних творів Сяо Тайжання. Наприклад, квартова гармонія використовується в перших тактах «Прощального етюду» ор. 55. У «Токаті» ор. 57 під час звучання акордів лівої руки, в правій – виконується глісандо (тт. 177–181).

Оскільки твори Сяо Тайжання, мають різний ступінь піаністичної складності, представляється важливим визначити педагогічну значущість фортепіанного репертуару і виконавські завдання, що постають перед інтерпретатором концертних творів. В якості матеріалу даного огляду слугують: цикл «Спогади про дім» (ор. 49), «Прощальний етюд» (ор. 55) і «Токата» (ор. 57). Ці твори мають високі художні достоїнства і призначені для різного контингенту виконавців. Їх цінність для концертно-педагогічного репертуару полягає в яскравій образ-

ності, відображенні національного колориту, цікавих композиційних і звукових рішень.

Цикл «*Спогади про дім*» ор. 49 поєднує методи композиції західноєвропейського походження з музичною естетикою Тайваню. Опус складається з шести мініатюр: «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Стародавня тайванська мелодія», «Елегія» та «Жвавість». У мініатюрах відображені дитячі спогади композитора.

«Прелюдія» написана в двохчастинній репризній формі зі вступом, в якому звуковий образ наслідує бій тайванських барабанів, зазвичай використовуваних для традиційних храмових свят. Він побудований на остинатному ритмі і виконується по черзі різними руками. Ритмічний малюнок повторюється протягом чотирьох тактів, при цьому динамічні контрасти, виписані автором, підсилюють енергію цієї повторюваної фігури. Тональність Прелюдії – До мажор – включає у свій склад пентатоніку, елементи цілотноності та хроматизмів.

Однією з технічних складнощів мініатюри є звукоряди, що сходяться і розходяться в партії правої та лівої руки. Для того, щоб навевць відчув і проінтонував двоголосну фактуру, різні види руху, доцільно спочатку вивчити кожен голос окремими руками. В результаті, у партії правої руки в шістнадцятих нотах *legato* можна виявити прихований голос, який можна умовно позначити четвертними нотами. Ліва рука виконує контрапункт восьмими нотами на *staccato*, в яких використовуються всілякі стрибки. Для розкриття образної специфіки п'єси піаніст повинен звернути пильну увагу на позначки артикуляції, точно виконуючи всі авторські вказівки. Слід добре уявляти собі відмінність між дотиками в *staccato*, *marcato* і *tenuto*, здійснюючи невинний слуховий контроль. Крім того, для більш виразного виконання фраз потрібно неухильно виконувати авторську вказівку *ritardando*.

«Пам'ять» – одна з найвідоміших фортепіанних п'єс Сяо Тайжання. В її основу покладено пісню «Блукач», в якій розповідається про тугу за домом. Мимоволі напрошуються паралелі із середнім розділом фортепіанної фантазії «Блукач» Ф. Шуберта, де головним героєм є образ автора.

Сяо перебував під сильним впливом романтичних мелодій Рахманінова (Liu Yi, 2018: 98). Тема самотності об'єднує тайвансько-



го композитора з російським митцем. Обидва були видатними піаністами і композиторами; обидва жили в певний час в Лос-Анджелесі, відчуваючи глибоку ностальгію, обом була закрита дорога на їх батьківщину.

Фактура тричастинної композиції «Пам'ять» нагадує ранню рахманіновську прелюдію до дієз мінор. Тональність з періодичними вкрапленнями пентатоніки підкреслює контраст станів засмучення і світлих спогадів про батьківщину. Партія правої руки викладається величними акордами, верхній голос утворює вокальну мелодію. Мелодія проводиться чотири рази, кожен раз варіюється. У лівій руці погойдується тріольний акомпанемент розкладеними акордами, що утворюють гармонічний супровід.

Головне художнє і технічне завдання виконавця – домогтися звучання співочої виразної мелодії. Емоційний тонус ускладнюється тим, що мелодія викладена в акордовій фактурі. Корисним буде виконання окремо верхньої лінії акордів для того, щоб чітко визначити інтонаційний каркас мелодії. І вже потім можна додати партію лівої руки, й інші ноти акордів, цілковито заповнивши музичну тканину.

У п'єсі «Дитячий майданчик» Сяо Тайжань продовжує тему дитинства, що отримала свій початок у фортепіанних творах європейських композиторів Р. Шумана, К. Дебюссі, П. Чайковського. Підстрибуюча мелодія заснована на послідовності 3-х і 4-хзвучного мотивів, характерних для мелодій народності *атаял*, корінних мешканців Тайваню. Складність становить поєднання різних видів артикуляції: для правої руки автор дає вказівку *staccato*, в той час як в партії лівої руки фразування позначене лігами. У тт. 17–20 і 25–28 також поєднуються різні штрихи: *portamento* в лівій руці і *legato* в правій. Подібне ставлення до кожної з партій розвиває у піаніста поліфонічне мислення, вміння контрастно вести музичні лінії, використовуючи різні способи туше. Поступове уповільнення, що приводить до повної зупинки, позначеної автором символом *fermata* в т. 44, має відчуватися як глибокий вдих, що передує подальшому руху.

«Стародавня тайванська мелодія» також бере свій виток з дитячих спогадів Сяо Тайжаня. Композитор згадував, «як одного разу він завітав на свято поминання покійних, де почув, як старий співає цю

мелодію» (Sun Shu-Wen, 2006: 86). Однак цей спогад став лише поштовхом для ідеї створення п'єси. Мелодія у верхньому регістрі збагачується характерною для тайванських пісень мелізматикою, що походить від вокалізації: «такий «тремтячий» спів передає звуковий образ інструменту *цинь*. Крім цього, цей прийом дозволяє домогтися емоційного забарвлення, наприклад, передати тугу ліричного героя» (Liu Yi, 2018: 186–187). У зв'язку з цим відзначимо, що, з одного боку, прозора фактура викликає відчуття її технічної «простоти», з іншого – обертається для виконавця складністю звукової реалізації. Піаніст має витримувати довгу мелодичну лінію в партії правої руки *na legato*, «розцвічуючи» при цьому всі інтонації, пов'язані з вокалізацією мелодичної лінії. Потрібно домагатися, щоб супровід лівої руки звучав рівномірно, а фразування ламаних інтервалів і акордів було рельєфним.

Ліричні переживання автора відображені в жанровій семантиці «Елегії». Відчуття довгих фраз, побудованих на основі двох тактів і більше, дозволить вести і розвивати протяжну мелодичну лінію. Напруження емоційного висловлювання досягає свого піку в середньому розділі, де фактура насичується пульсуючими акордами. Однак, загострення почуттів швидко спадає, поступаючись місцем делікатному і зворушливому тону розповіді. Особливу складність для виконавця представляють відповідні слухові уявлення і знаходження потрібного дотику для створення емоційного стану. Романтична стилістика вимагає вишуканої гнучкості руху, тонкого відчуття *rubato*, яке додає особливе відчуття трепетної лірики.

Яскравим контрастом слугує наступна п'єса «Жвавість» – своєрідний фінал циклу, що бризкає іскрометним чуттям радості буття, написаний з великою теплою і гумором. Тут відображені дитячі спогади композитора про те, «як вони удвох зі своїм двоюрідним братом купалися в озері і потайки вчилися курити» (Liu Yi, 2018: 91). Образи втілюються за допомогою постійної зміни різних видів артикуляції, протилежних рухів, швидких перехрещень рук. Технічну складність становлять повторювані *staccato*, що зустрічаються в обох руках, заліговані синкопи і несподівані стрибки.

«Процальний етюд» *op. 55* написаний в 1993 році. Програмною назвою Сяо Тайжань підкреслив, що це його останній твір в роман-



тичному стилі (Tsai Yi-Chuan, 2017: 56). Структура етюдуга нагадує фантазію: її умовно можна поділити на чотири розділи: вступ, основну частину, каденцію і коду.

В основу тематизму покладена відома тайванська народна пісня «Чотири сезони» («Су Куї Хонг»). Мелодія звучить в середньому регістрі, обрамлена розкішною фактурою, викладену акордами в партії правої руки. Обидві руки постійно змінюють позицію, тому потрібно дуже економно використовувати рухи, залишаючись якомога ближче до клавіатури, щоб зберегти дотик *legato*. Подібний прийом часто зустрічався в творчості Ф. Мендельсона, Р. Шумана, С. Тальберга, Ф. Ліста та інших композиторів-романтиків. Таким чином, автор надав народній пісні віртуозне забарвлення.

У каденції (тт. 51–52) виконання віртуозних пасажів в *Allegro vivace* необхідно розподілити між двома руками, зберігаючи при цьому рівність і ясність. Ще одна технічна складність полягає в реалізації рівного звучання широких арпеджованих акордів в лівій руці. При цьому нижні звуки вертикальних побудов утворюють лінію баса, що має бути прослухана і витримана на чистій педалі. Виконавець повинен «зловити» педаллю басові тони кожного акорду в партії лівої руки, уникаючи потрапляння та утримання на педалі звуків попередньої гармонії.

«Токату» ор. 57 (1995) Сяо Тайжань насичує національною стилістикою, завдяки опорі на пентатоніку, цілотоновий і діатонічний звукоряди. У листі своєму другові-піаністу Чень Ю-Фан композитор писав: «Сьогодні я відправив Вам п'єсу під назвою “Токата”. Це Ви дали мені ідею, сказавши одного разу: “Тоді, коли Схід зустрінеється з Заходом”» (Hengzhe Lin, 1999: 319). З точки зору виконання цей твір є найбільш складним. На думку Цай І-Чуан (Tsai Yi-Chuan), «токата – захоплюючий твір, в якому піаніст може вивчити весь спектр можливостей, що надаються інструментом» (Tsai Yi-Chuan, 2017: 65). П'єса насичена технічними елементами. Часта зміна фактурних формул теж має складність, адже крім спритного виконання віртуозної фактури піаніста потрібно утримувати точну ритмічну пульсацію. При цьому композитор докладно виписує штрихи і динамічний план, точна реалізація яких створює додаткові проблеми для піаніста. Неухильне

наростання динаміки і накопичення ритмічної енергії перериваються іноді раптовими *pianissimo*, які, незважаючи на спад звучання, мають зберегти триваючу ритмічну пульсацію. Зміна кількості тривалостей в одиницю часу надає динамізацію. Втім виконавець повинен витримувати точний ритм і демонструвати свою рівноваженість і волю.

Кожна група арпеджіо (тт. 137–144) повинна поступово збільшуватися в об'ємі, тому необхідно поступово нарощувати динаміку звучання, створюючи характер драматичної невідомості. Цей епізод змушує згадати подібну запитальну будову в трансцендентному етюді Ф. Ліста *f-moll*. Іноді Сяо Тайжань пише вказівку *tenuto* для шістнадцятих арпеджованих нот, дещо зупиняючи рух. Для більшої цільності композиції слід уважно ставитися до переходів між розділами п'єси.

Висновки. Підсумуємо технічні й художні проблеми, що зустрічаються в сольних фортепіанних творах Сяо Тайжаня. Терміни, що позначають рівень підготовки учня, є поширеними і загальноновизнаними для педагогічної літератури: «початковий», «середній», «вище середнього» і «просунутий».

«Початковий просунутий» рівень спостерігається в п'єсі «Жвавість» з «Спогадів про дім», ор. 49. Всілякі технічні прийоми (репетиції на *staccato*, стрибки, часта зміна артикуляції, швидкі перестановки рук, паралельний і протилежний рух пасажів) повинні виконуватися невимушено і грайливо, щоб відобразити подібний «кураж» головних героїв п'єси.

Творів «початкового» рівня у Сяо Тайжаня майже немає: всі його твори вимагають від виконавця хорошої піаністичної бази. До середнього рівня можна віднести «Стародавню тайванську мелодію» із циклу «Спогадів про дім», ор. 49. Основними завданнями піаніста в цій п'єсі є слухова реалізація і відпрацювання дотику *legato*, виконання мелізматики, дотримання звукового балансу між руками, вміння вести мелодійну лінію, спритно використовуючи підміну пальців і перехід з однієї позиції в іншу.

Рівень «вище середнього» потрібний піаністам, які виконують п'єси «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Елегія», «Жвавість» з циклу «Спогади про дім». У «Прелюдії» основні технічні та художні завдання виконавця полягають в точному відображенні



динамічних контрастів, спритності переходів в різних фактурних поєднаннях, у звуковій реалізації багатоголосся, точній артикуляції та координації дрібних нот в пасажах.

«Пам'ять» вимагає від виконавця високопрофесійного володіння *legato*, що проявляється в поєднанні верхнього голосу акордової музичної тканини, гнучкого володіння рухом і точним відчуттям поліритмії. У «Дитячому майданчику» слід проявити образну фантазію, відбивши при цьому різноманітність штрихів і динаміки, вказані автором. «Елегія» вимагає від виконавця проникливого почуття, якісного озвучування мелодії, формування довгих фраз. Нарешті, найбільш «просунутий» рівень являють «Прощальний етюд», ор. 55 і «Токата», ор. 57. Обидва твори – це розгорнуті опуси, насичені романтичною технікою і образністю.

Проаналізований репертуар призначений для концертного виконання і вимагає від піаніста високого професійного рівня і яскравого артистизму. Тут потрібна масштабність виконання, абсолютне технічне і звукове володіння фактурою, знання і слухове уявлення особливостей тайванської музичної культури, майстерне володіння педалізацією. Отже, сольні фортепіанні твори Сяо Тайжана є корисними і для концертних виконавців, і для викладачів, учнів, студентів. Ця музика дозволить краще зрозуміти творчість сучасних тайванських композиторів, вона заслуговує на подальше впровадження в міжнародний культурний простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лю, Ї. (2018). Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття). (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 246 с.
2. Han, Kuo-Huang (2001). Taiwan: Western Art Music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, P. 910.
3. Hengzhe, Lin, ed. (1999). *Romanticism with Deep Affection: Selected Articles About the Music of Hsiao Tyzen*. Taipei: Wang Chun Feng Wen Hua Fa Xing, 427 p.

4. Sun, Shu-Wen. (2006). *A Study of Tyzen Hsiao's Piano Compositions: Compositional Background, Techniques, and Styles*. Taipei, 154 p.
5. Tsai, Ming-Yun. (2006). *World-Class Taiwanese Musician: Tyzen Hsiao*. Taipei, 98 p.
6. Tsai, Yi-Chuan (2017). *Taiwanese Traditional Musical Idioms Meet Western Music Composition: An Analytical and Pedagogical Approach to Solo Piano Works by Tyzen Hsiao* (D.M.A. diss.) The University of Southern Mississippi, 88 p.
7. Yen, Huarong. (2002). *Hsiao Tyzen: the Romantic Taiwanese*. Taipei, 109 p.

REFERENS

1. Liu, Y. (2018). *Personifikatsiya muzychnoho vyslovu yak vykonavs'ka problema (na materiali kamerno-vokal'noyi muzyky kytays'kykh kompozytoriv XX stolittya)* [Personification of musical expression as a performance problem (based on chamber and vocal music of Chinese composers of the twentieth century)]. (Dissertation... Candidate of Art History). Kharkiv, KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. 246 p.
2. Han, Kuo-Huang (2001). *Taiwan: Western Art Music*. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, P. 910.
3. Hengzhe, Lin, ed. (1999). *Romanticism with Deep Affection: Selected Articles About the Music of Hsiao Tyzen*. Taipei: Wang Chun Feng Wen Hua Fa Xing, 427 p.
4. Sun, Shu-Wen. (2006). *A Study of Tyzen Hsiao's Piano Compositions: Compositional Background, Techniques, and Styles*. Taipei, 154 p.
5. Tsai, Ming-Yun. (2006). *World-Class Taiwanese Musician: Tyzen Hsiao*. Taipei, 98 p.
6. Tsai, Yi-Chuan (2017). *Taiwanese Traditional Musical Idioms Meet Western Music Composition: An Analytical and Pedagogical Approach to Solo Piano Works by Tyzen Hsiao* (D.M.A. diss.) The University of Southern Mississippi, 88 p.
7. Yen, Huarong. (2002). *Hsiao Tyzen: the Romantic Taiwanese*. Taipei, 109 p.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2019 р.



УДК 781.65

DOI 10.34064/khnum1-5711

Стецюк Б. О.

ORCID 0000-0001-7854-6319

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

ВИДИ МУЗИЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ: КЛАСИФІКАЦІЙНИЙ ДИСКУРС

АНОТАЦІЯ • Стецюк Б. О. Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. Статтю присвячено систематизації видів музичної імпровізації з врахуванням різних підходів до цього феномену. За основу розгляду взято класифікацію Е. Феранда, яка на сьогоднішній день потребує доповнення та уточнення. Зазначено, що найзагальнішим у підході до явища музичної імпровізації є її класифікація за пластовим принципом (фольклор, академічна музика, «третій» пласт). В рамках цих пластів функціонують різноманітні форми імпровізаційного музикування, систематизація яких базується на різних засадах, серед яких: виконавський склад (колективна чи сольна імпровізація), технологія процесу (повна або часткова імпровізація), тематична спрямованість (тема імпровізації у широкому та вузькому змісті) тощо. Підкреслено, що видова класифікація музичної імпровізації найяскравіше увиразнюється на прикладі джазу, який підсумовує розвиток її принципів та форм, що склалися у попередні епохи в різних регіонах світу і синтезувалися у джазовій мові, яка на сучасному етапі відображує взаємодію таких фундаментальних начал музичного мислення, як імпровізація та композиція. • **Ключові слова:** *імпровізація, імпровізація в музиці, музичні пласти, види музичної імпровізації, імпровізація та композиція.*

ABSTRACT • Stetsiuk B. O. Types of musical improvisation: a classification discourse. This article systemizes the types of musical improvisation according to various approaches to this phenomenon. It uses as the basis the classification by Ernst Ferand, which presently needs to be supplemented

and clarified. It was stressed that the most general approach to the phenomenon of musical improvisation is its classification based on the layer principle (folklore, academic music, “third” layer). Within these layers, there are various forms of musical improvisation whose systemization is based on different principles, including: performer composition (collective or solo improvisation), process technology (full or partial improvisation), thematic orientation (improvisation theme in a broad and narrow context), etc. It was emphasized that classification of musical improvisation by types is manifested the most vividly when exemplified by jazz, which sums up the development of its principles and forms that shaped up in the previous eras in various regions of the world and have synthesized in the jazz language, which today reflects the interaction between such fundamental origins of musical thought as improvisation and composition.

It was stated that the basic principles for classification of the types of musical improvisation include: 1) means of improvisation (voices; keyboard, string, wind and percussion instruments); 2) performer composition (solo or collective improvisation); 3) textural coordinates (vertical, horizontal, and melodic or harmonic improvisation, respectively); 4) performance technique (melodic ornaments, coloring, diminutiving, joining voices in the form of descant, organum, counterpoint); 5) scale of improvisation (absolute, relative; total, partial); 6) forms of improvisation: free, related; ornamental improvisation, variation, ostinato, improvisation on *cantus firmus* or another preset material (Ernst Ferand).

It was stressed that as of today, the Ferand classification proposed back in 1938 needs to be supplemented by a number of new points, including: 1) improvisation of a mixed morphological type (music combined with dance and verbal text in two versions: a) invariable text and dance rhythm, b) a text and dance moves that are also improvised); 2) “pure” musical improvisation: vocal, instrumental, mixed (S. Maltsev).

The collective form was the genetically initial form of improvisation, which included all components of syncretic action and functioned within the framework of cult ritual. Only later did the musical component per se grow separated (autonomous), becoming self-sufficient but retaining the key principle of dialogue that helps reproduce the “question-answer” system in any types of improvisation – a system that serves as the basis for creation of forms in the process of improvisation.

Two more types of improvisation occur on this basis, differing from each other by communication type (Y. Lotman): 1) improvisation “for oneself” (internal



type, characterized by reclusiveness and certain limitedness of information); 2) improvisation “for others” (external type, characterized by informational openness and variegation).

It was emphasized that solo improvisation represents a special variety of musical improvisation, which beginning from the Late Renaissance era becomes dominating in the academic layer, distinguishable in the initial phase of its development for an improvising writing dualism (M. Saponov).

The classification criterion of “composition” attains a new meaning in the system of professional music playing, to which improvisation also belongs. Its interpretation becomes dual and applies to the performance and textural components of improvisation, respectively. With regard to the former, two types occur in the collective form of improvisation: 1) improvisation by all participants (simultaneous or consecutive); 2) improvisation by a soloist against the background of invariable fixed accompaniment in other layers of music performance.

The following types of improvisation occur in connection with the other – textural – interpretation of the term “composition”, which means inner logical principle of organization of musical fabric (T. Bershadska): 1) monodic, or monophonic (all cases of solo improvisation by voice or on melodic wind instruments); 2) heterophonic (collective improvisation based on interval duplications and variations of the main melody); 3) polyphonic (different-picture melodies in party voices of collective improvisation); 4) homophonic-harmonic (a combination of melodic and harmonic improvisations, typical for the playing on many-voiced harmonic instruments).

It was emphasized that in the theory of musical improvisation, there is a special view at texture: on the one hand, it (like in a composition) “configures” (E. Nazaikinskyi) the musical fabric, and on the other hand, it is not a final representation thereof, i.e., it does not reach the value of Latin *facio* (“what has been done”). A work of improvisation is not an amorphous musical fabric; on the contrary, it contains its own textural organization, which, unlike a written composition, is distinguishable for the mobility and variability of possible textural solutions.

The article’s concluding remarks state that classification of the types of musical improvisation in the aspect of its content and form must accommodate the following criteria: 1) performance type (voices, instruments, performance method, composition of participants, performance location); 2) texture type (real-

acoustic organization of musical space in terms of vertical, horizontal and depth parameters); 3) thematic (in the broad and narrow meanings of this notion: from improvisation on “idea theme” or “image theme” to variation improvisations on “text theme”, which could be represented by various acoustic structures: modes, ostinato figures of various types, melody themes like jazz *evergreens*, harmonic sequences, etc.). • **Key words:** *improvisation, improvisation in music, musical layers, types of musical improvisation, improvisation and composition.*

Постановка проблеми. Музична імпровізація – особливий рід музикування, якому лише порівняно нещодавно стала приділятися належна увага з боку музикознавців різного профілю, насамперед, джазологів, а також медіавістів. Імпровізаційна культура має багатотисячолітню історію і постає у найрізноманітніших проявах, що відображено у відповідних класифікаціях, які, проте, майже завжди є односторонніми і не охоплюють всієї картини. У даній статті міститься спроба поєднати різні класифікаційні підходи до музичної імпровізації, а також доповнити їх власними міркуваннями.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. У науковому сенсі дана стаття є продовженням вивчення феномену імпровізації в музиці в аспекті її видової класифікації – уточненої та доповненої. У практичному плані це сприятиме більш чіткому розумінню процесів музичної імпровізації у діяльності музикантів, які займаються цим видом творчості, а також учнями та студентами музичних навчальних закладів при проходженні курсу «Імпровізація».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання класифікації видів музичної імпровізації набули актуальності у ХХ столітті, коли цей феномен почав відроджуватися у виконавській практиці – академічній та джазовій. Основні роботи з цього приводу (Г. Ріман [18], Е. Феранд [28], М. Сапонов [20], Є. Трембовельський [23]) доповнюються новими даними (С. Мальцев [14], С. Давидов [4], Р. Столяр [22]) з врахуванням розробок у галузях теорій музичного змісту (В. Холопова [24], Л. Казанцева [9]), музичної інтерпретації (В. Москаленко [16], Л. Шаповалова [26], О. Катрич [10]), музичного складу та фактури (Т. Бершадська [2], М. Скребкова-Філатова [21], Є. Назайкінський [17], Г. Ігнатченко [7]). Проте у систематизованому



вигляді все це не знайшло відображення у музикознавчому дискурсі, що і повинна компенсувати дана стаття.

Мета статті – систематизувати та доповнити сучасні наукові дані щодо феномену музичної імпровізації.

Основні результати дослідження. Музична імпровізація повинна розглядатися в контексті загальних принципів і закономірностей імпровізаційного мислення, в речіщі якого вона сформувалася. Звідси постає необхідність визначити і класифікувати види імпровізації в музиці, про які йдеться у фундаментальному дослідженні Е. Феранда [28]. Автор виділяє декілька критеріїв класифікації імпровізації як музично-художнього феномена: 1) засоби імпровізації, під якими вбачається вокальне чи інструментальне виконання з підрозділом останнього відповідно до сімейств інструментів (клавійні, струнні, щипкові, духові, ударні); 2) виконавський склад у вигляді сольної, ансамблевої (гуртової) імпровізації; 3) фактурні координати (горизонталь і вертикаль) у вигляді одноголосся і багатоголосся з підрозділом на окремі типи фактури (монофонія, гетерофонія, поліфонія, акордова структура); 4) техніка виконання у вигляді мелодичних прикрас (колоруювання, димінювання) і приєднання голосів (органум, дискант, контрапункт); 5) масштаби здійснення імпровізації (абсолютна, відносна; тотальна і часткова); 6) форми реалізації імпровізації (вільна, пов'язана; імпровізація-обрамлення, варіювання, остинато, імпровізація на *cantus firmus*, форми імпровізації на заданий матеріал – тематичний, гармонічний, фактурний).

Беручи за основу цю класифікацію, слід її відразу ж доповнити позиціями, які Е. Ферандом ще не були враховані (його дослідження датується 1938 роком). Це було здійснено С. Мальцевим [14, с. 5], який додав до наведеного вище переліку наступні види: 1) змішану за морфологічними ознаками імпровізацію, де музика постає складовою синкретичного дійства з розподілом на: а) імпровізацію на незмінний текст, б) синхронну імпровізацію і тексту, і музики (або музики і танцю); 2) власне музичну імпровізацію: а) вокальну, б) інструментальну, в) вокально-інструментальну.

Витоки музичної імпровізації всі дослідники (вже згадані Е. Феранд, С. Мальцев, а також М. Сапонов [20], Р. Столяр [22] та інші) вбачають у колективному першоджерелі. Таке міркування зву-

чить і в працях етномузикознавців, зокрема, Е. Алексєєва [1], який на підставі вивчення осередків ранньофольклорного інтонування, що збереглися й до нині, вбачає його витoki в багатоголосці, точніше, в театралізованому синкретичному ритуальному дійстві.

Коллективний генезис імпровізації тісно пов'язаний з діалогічною природою музичного мислення взагалі (О. Самойленко [19]). В основі діалогу на рівні музичної інтонації лежить поспівкова структура типу «питання–відповідь», котра виділяється Б. Яворським [27] як основа музичної інтонації через цю структуру музична інтонація-поспівка стає реальним компонентом музичної форми, що завжди враховується в імпровізації, побудованій на її основі у мікро- та макромасштабі – від теми до форми.

Ще одним критерієм у класифікації видів музичної імпровізації є її комунікативна спрямованість – інтровертна або екстравертна (внутрішній та зовнішній типи комунікації). У середині них діє система передачі інформації від адресанта до адресата, між якими встановлюється особливе процесуальне відношення-зв'язок: зовнішня комунікація характеризується частковою втратою інформації, а внутрішня, навпаки, її поповненням, збагаченням (Ю. Лотман [12, с. 667]). Якщо екстраполювати ці положення на музичну імпровізацію, то властива їй діалогічність переростає у діалектику антитез, засновану на взаємопереходах «зовнішнього» і «внутрішнього».

Внутрішній тип музично-імпровізаційної моделі постає як первинний, ноуменальний, слуховий у своїх засадах. На його основі народжується і зовнішній, що увиразнює цю основу на феноменальному рівні. Адже музична імпровізація, згідно до формулювання, запропонованого у словнику «*Grove*», є умінням «мислити і виконувати музику одночасно» [29].

Обидва типи музично-імпровізаційної комунікації містять не тільки відмінності в царині семантики «внутрішнього» і «зовнішнього», але й спільні риси. Це, зокрема, вказівка на коллективний генезис імпровізації-діалогу, приклади чого можна віднайти у всіх традиційних культурах, що пов'язано з «семантичними властивостями самого феномена», у якому важливою є психологічна опора кожного учасника процесу на репліку партнера, що дозволяє «виграти час і здобути ко-



роткочасний перепочинок у винайденні нового матеріалу»; саме тому формула «запитання-відповідь» може вважатися «базисною для імпровізування» (С. Мальцев [14, с. 5]).

Сольна імпровізація лише на перший погляд є антиподом колективної, оскільки в ній також діє принцип діалогу, котрий, проте, відображується на рівні монологу, заснованого на медитативній саморефлексії митця (Л. Шаповалова [26]). Як виконавський феномен, сольна імпровізація втілює систему «світобачення музиканта» (О. Катрич [10]), яка залишається незмінною, константною у різноманітних проявах – у даному випадку, його інтерпретаціях обраної для імпровізування теми у всіх її значеннях.

Розуміння імпровізації як інтерпретації дозволяє виявити ще одну рису сольної імпровізації, яка відрізняється від колективної (пункт «склад» у класифікації Е. Феранда) тим, що вона «вимагає більшої майстерності, оскільки в даному випадку доводиться створювати складнішу, багатопланову, насичену контрастами музичну тканину і немов одному грати за багатьох» [14, с. 5]. Сольна імпровізація не суперечить ідеї «запитання-відповідь», оскільки монолог, який у ній виникає, є особливим різновидом діалогу як загальної форми існування музично-художніх явищ.

Діалог імпровізатора-соліста втілюється на рівні співвідношення двох когнітивних моделей – наперед встановленої та імпровізаційної (С. Трембовельський [23]). До першої з них відноситься насамперед інструмент, на якому здійснюється імпровізація і з яким імпровізатор веде своєрідний діалог міжстильового рівня (стиль інструмента – стиль імпровізатора). Імпровізаційна модель завжди включає елементи наперед встановленого, оскільки термін «імпровізація» завжди передбачає предикат – «імпровізація на ...» (принцип «імпровізації-інтерпретації»). Сольна імпровізація може бути як автономною, так і пов'язаною з ансамблевою; в останньому випадку вона диференціюється на два підвиди: 1) імпровізацію всіх учасників ансамблю; 2) імпровізацію соліста (солістів) на фоні не імпровізованого матеріалу в партіях інших учасників [14, с. 5].

Щодо «складу» імпровізації (Е. Феранд), то його розуміння може бути іншим і стосуватися не лише сольної та ансамблевої форм, але

й фактурних параметрів. Це, зокрема, різниця між «імпровізаціями чисто ритмічними» та «звуквисотно-ритмічними» [14, с. 5], а також між самими типами музичних складів (Т. Бершадська [2]) – монодичного, поліфонічного, гармонічного, змішаного, в умовах яких здійснюється імпровізаційний процес.

Висуваючи критерій музичного складу в класифікації імпровізацій, слід враховувати, що склади як такі є лише логічними принципами, а не конкретними типами фактури. Імпровізаторові важливіше, орієнтуючись на початковий принцип складу, вибудувати процес фактурного руху, що визначається терміном «фактурна динаміка» (Г. Ігнатченко [7]). Це поняття і явище, що стоїть за ним, має пряме відношення до імпровізації, де створення-виконання фактури як «тривимірної просторової конфігурації музичної тканини» (Є. Назайкінський [17, с. 73]) є першочерговим завданням імпровізатора. На відміну від стабільної композиції з її остаточним опрацюванням фактурного матеріалу, зафіксованого в нотному тексті, імпровізація як мобільний різновид музичного «мислення-виконання» тяжіє до динамічної процесуальності, при якій типи фактури відображують драматургію процесу (М. Скребкова-Філатова [21]).

Це зафіксовано у визначенні фактури в аспекті її розвитку, запропонованому Г. Ігнатченко: «Фактура є рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінювана вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, яка взаємодіє з синтаксичними структурами, але не зводиться до них» [7, с. 6].

Наведене визначення, як видається, постає в якості придатного і для композиції, і для імпровізації. Разом із тим, питання про наявність фактури в імпровізації є доволі спірним. Йдеться, зокрема, про розмежування таких понять, як «фактура» (чітко зафіксована в нотному тексті просторова побудова твору) і «тканина» (звуковий матеріал, який не є наперед заданим).

У широкому значенні «тканина» означає «будівельний матеріал» (Г. Ігнатченко [8]), який по-різному обробляється в композиції та імпровізації на рівні темброво-фактурного комплексу – матеріальної бази музичного твору. Техніка імпровізації в царині фактури визначається



категорією «звучання» як виконавського феномену, а не «письмо» як атрибута композиторського тексту.

Певним компромісом, що здатен поєднати різні точки зору на «фактуру» і «тканину» в імпровізації, постає усвідомлення фактури в музиці як «художньої цілісності в побудові звучання музичної тканини» (В. Москаленко [16, с. 58]). Ключові слова тут – «побудови звучання», що стосується як композиції в її виконавському відтворенні, так і імпровізації. Відтак, термін «фактура» може бути застосованим в обох випадках з тією лише різницею, що в композиції основні параметри тканини зафіксовані заздалегідь, а в імпровізації остання виникає спонтанно і фіксується у слуховій свідомості постфактум.

В імпровізації фактура виникає на перетині логіки та інтуїції як складових музичного мислення імпровізатора, що знаходяться в діалектичному взаємозв'язку: акцентування логіки наближує імпровізацію до композиції і, навпаки, підкреслення спонтанності і непередбачуваності може привести до перетворення інтерпретації композиторського тексту в процес, наближений до імпровізації. Останнє досягається, наприклад, шляхом оригінального використання засобів «виконавського центру» (В. Холопова [24, с. 227]) – динаміки, артикуляції, агогіки тощо.

Повертаючись до пункту «техніка» у класифікації Е. Феранда, слід зазначити, що він може бути доповнений: 1) орнаментальним варіюванням; 2) ритмічним варіюванням; 3) додаванням (зняттям) фактурних голосів-функцій (остинато, контрапункт, імітація, «контр-мелодія» тощо); 4) фактурним варіюванням у вигляді комплексу цих прийомів, відтворюваних солістом-імпровізатором на багатоголосому інструменті; 5) гармонічним варіюванням; 6) ладовим міксуванням в імпровізаціях на лад (Т. Джані-заде [5]); 7) ладогармонічним варіюванням (Дж. Рассел [31]), коли певним акордам відповідають певні лади (С. Мальцев [14, с. 5–6]).

Більшість із цих прийомів (окрім гармонічного і ладового варіювання) укладаються в рамки «внутрішньофактурного» рівня розвитку (в рамках того ж самого складу), що співіснує з «міжфактурним», який означає корінні зміни викладу на рівні музичних складів – монодії, гетерофонії, поліфонії, гармонії (терміни Г. Ігнатченка [7, с. 6]).

Щодо «форми» імпровізацій (Е. Феранд [28]) можна додати наступне: будь-яка імпровізація по структурі поєднує в собі ознаки спонтанності та заданості, проте в різних пропорціях і поєднаннях. В імпровізації як специфічному акті музичного мислення завжди закладено певний естетичний зміст, який і визначає її форму, починаючи з «теми», яку слід розуміти як у вузькому, так і широкому сенсі (Л. Казанцева [9]).

Темою для імпровізації (як і для композиції) може слугувати будь-який елемент музичного тексту, а також логіко-змістовний феномен позамузичного змісту, наприклад, «екзистенціальна тема» (Л. Гінзбург [3]). Як імпровізаційна заготовка (ідея) може виступати певна інтонаційна модель (жанрова чи стильова), представлена в трихотомії «інтонаційна модель – інтонування – інтонація» (В. Москаленко [15, с. 49]).

Чималу роль в імпровізації відіграє і слуховий (внутрішньо-слуховий) фактор, який в системі музичної творчості завжди перебуває на пріоритетних позиціях. Адже музичне мислення є «мисленням слуху» або «слуховим мисленням» (Т. Чередніченко [25, с. 40]), а тому, завдяки симультанній природі музично-слухових уявлень, імпровізація (хоча б у редукованому, схематичному відображенні) може бути усвідомленою її творцем завчасно, іноді – аж до розробки «деталей».

Такою якістю тезауруса – здатності цілісного слухового уявлення щодо масштабних звукових комплексів по вертикалі та горизонталі (аж до форми в цілому) – володіли й володіють чимало відомих представників музичного мистецтва – як композиторів, так і виконавців, а також імпровізаторів. Останні імпровізують часто лише зовні спонтанно, а насправді – на основі заздалегідь мислено озвученого музичного тексту.

Якщо розглядати мистецтво імпровізації загалом з урахуванням різних стилістичних нахилів – історичних, національних, індивідуальних, то у кожному випадку в якості основи виступає певна етнослухова модель. Про це йдеться в статті І. Земцовського [6], який, у свою чергу, посилається на дослідження М. Худа (*M. Hood*), запропонувавшего поняття *bi musicality* [32]. Йдеться про випадки поєднання в слуховій свідомості музиканта двох моделей – етнічної, генетично



природної і «набутої»), когнітивної, пов'язаною з тим інтонаційним матеріалом, який оточує індивідуума в процесі його життєдіяльності.

Етномоделі імпровізації досліджуються у роботі Б. Хеттла (*B. Hettl*). Більшість з них стосуються імпровізації у фольклорі народів світу: в Індії це *raga* і *tala*, в Ірані – *dashtak*, в арабській і турецькій музиці – *макам*, на Яві – *патет*. Разом з чисто фольклорними моделями, для імпровізації використовуються і «третьопластові», серед яких блюз у джазі, аритмічний *таксим* в арабській музиці тощо [30, с. 11–12].

Врешті, моделями імпровізації можуть слугувати й закінчені музичні зразки, наприклад, теми-стандарти (*evergreens*) в джазі, *крімі* в музиці Південної Індії, а також типові для певних імпровізаторських стилів ритмічні формули, серед яких: фігурований бас (*basso ostinato*) в європейській традиції, *абадья* і *кранлого* – в західноафриканському барабанному мистецтві, *алана* і *гат* – в Північній Індії. В музиці Європи імпровізації створювалися на основі обраної наперед мелодії, дорученої одному голосу, до якої приєднувалися інші голоси, організовані з урахуванням нормативів у сфері інтерваліки і прийомів розвитку, серед яких виділялися секвенції [там само, с. 12].

Дані форми-моделі імпровізації не вичерпують можливостей імпровізаційного моделювання в цілому, оскільки це – розлога царина стильових і жанрових явищ, що не укладаються в певний нормативний ряд через відсутність загальних базових критеріїв. З таких критеріїв реальними є лише три, пов'язані з пластами музичного мистецтва: імпровізація фольклорна, «третьопластова», професійно-академічна.

Решта класифікаційних характеристик виникає вже всередині цих пластів і розрізняється за ознаками стилю, зокрема, стилю будь-яких видів музики (В. Холопова [24, с. 223]). На цьому рівні виокремлюються специфічні риси таких видів імпровізації, як, приміром, фортепіанна (інструментально-видовий тип), мелодична, гармонічна, поліфонічна (фактурно-видовий тип).

Зазначені вище види і форми імпровізаційного музикування узагальнюються в мистецтві джазу, але в особливій стилістиці, притаманній саме джазовій імпровізації, яка, з одного боку, відноситься до «третього» пласта, а з іншого – є його окремим синтетичним

різновидом (мається на увазі міжпластовий синтез – поєднання «третього» та академічного пластів). Завдяки цьому у джазовій імпровізації можуть виникати різного роду стилістичні «накладення» (С. Мальцев [14, с. 6]), наприклад, у вигляді суміщення ознак «усних» імпровізацій на теми-стандарті з близькими до них «письмовими» варіантами – строгими (класичними) варіаціями в академічній музиці.

Зв'язок джазової і академічної традицій виявляється також у спільності трьох моделей імпровізування в музиці, вирізнених Г. Ріманом у «*Musiklexion*» [18, с. 548]. Мова йде про співвідношення «заданості» та «свободи», за яким імпровізація поділяється на: 1) пов'язану або строгую, в якій пріоритетною є задана модель, а імпровізований матеріал безпосередньо залежить від неї (за Г. Ріманом, це, наприклад, другий голос в органумі; додамо також такі варіанти, як «усний» підбір акомпанементу до мелодії, а також письмову «шкільну» гармонізацію); 2) відносно пов'язану, в якій спостерігається більша свобода імпровізованого матеріалу, а задана модель «керує» ним лише опосередковано (за Г. Ріманом, це строгі або фактурні варіації віденських класиків; назвемо також споріднені їм імпровізаційні хоруси в джазі); 3) вільну, в якій відсутня наперед задана модель (у «класиці» це імпровізація «на жанр» або «на стиль»; у джазі подібні зразки представлені «неакомпанованими» формами імпровізації в стилістиці *free-jazz*).

Наводячи риманівську класифікацію, С. Мальцев вбачає у ній універсальність, розповсюджену на всі пласти імпровізаційної культури, у тому числі і на фольклорне музикування. В якості прикладів автором називаються [14, с. 7]: 1) орнаментальна імпровізація в арабській музиці (тип пов'язаної імпровізації); 2) імпровізація на основі певних мелодичних і ритмічних структур, що зустрічається у традиційному фольклорі різних народів (відносно пов'язаний тип); 3) вільна імпровізація, представлена, наприклад, в турецько-арабському *таксими* – інструментальній прелюдії до вокально-інструментального *макаму*.

У переліку критеріїв імпровізації можна відзначити і принцип, що формулюється С. Мальцевим як «характер заданого» [там само]. Йдеться про те, який саме матеріал використовується імпровізатором: а) привнесений ззовні, б) створений ним самим. Зазначимо, що кри-



терій матеріалу, залученого імпровізатором, багато у чому збігається і з положенням Л. Мазеля про два типи творчого задуму [13].

Як і в композиції, в якості основи і мети імпровізації можуть фігурувати: 1) художні образи, що виникають у свідомості митця на основі контактів з позамузичною дійсністю; 2) мовні-текстові моделі та їх елементи, що відносяться до засобів виражально-конструктивного комплексу музики. Ці два різновиди можна визначити, відповідно, як «імпровізацію на образ» (С. Мальцев [14, с. 7]) та «імпровізацію на текст» (текстовий елемент).

Ще одним критерієм класифікації імпровізацій у їх співвіднесеності із композицією є порівняння горизонтального (часова форма-структура) та вертикального (фактура) вимірів у цих двох родах музикування. Доповнюючи класифікацію С. Мальцева [14, с. 8], тут можна виділити наступні різновиди: 1) по горизонталі – а) повну імпровізацію, коли форма імпровізується від початку до кінця, б) часткову, коли імпровізація використовується лише між розділами композиції («імпровізація-вставка», наприклад, виконавська каденція в концерті); 2) по вертикалі – а) імпровізацію, що охоплює всі «поверхи» фактури, б) імпровізацію в одному або декількох з них із збереженням «виписаного» матеріалу в інших (імпровізації на генерал-бас у «класиці»; різні фактурно-гармонічні рішення незмінної мелодії теми-стандарту в джазі).

Дані варіанти структурних рішень в імпровізаційному процесі мають тенденцію до мікшування. Так, «пов'язана імпровізація» (Г. Ріман) може бути як повною, так і частковою. «Цілісно-безперервна» та «епізодична» імпровізації (Е. Феранд, С. Мальцев) теж можуть сполучатися («частково-безперервний» або «частково-епізодичний» різновиди). Це представлено у всіх пластах музики, починаючи від «першого» фольклорного, «другого» академічного і завершуючи «третім», до якого відноситься імпровізація в джазі.

Зокрема, відома по академічному пласту техніка «алеаторики внутрішньої форми» (Ц. Когоутек [11]), коли одні інструменти виконують записану музику, а інші імпровізують у вказаних композитором параметрах, застосовується і в аранжуваннях для *big-bands*, тобто в музиці іншої пластової приналежності. У даному випадку мова йде

про вертикальне сполучення імпровізації та композиції, але аналогічні випадки зустрічаються і по горизонталі, що є особливо характерним для стилістики *third stream* (термін Г. Шуллера), заснованій на синтезі класичної музики та джазу.

Висновки. Отже, у класифікації видів музичної імпровізації вимальовується певна ретроспекція – погляд в історію крізь призму сьогодення. Як показує практика Новітнього часу, актуальність імпровізації як принципу та форми музичного мислення відродилася на новому витку історичної спіралі в умовах нових систем і технік інтонування, яким властива кумулятивна якість – зведення до умовного компендіуму процесів багатотисячолітнього існування імпровізації, яка у певний історичний час передала «пальму першості» композиції, але продовжувала існувати поряд з нею.

XX століття, яке породило джаз, активізувало інтерес до імпровізації у композиторів та виконавців, а також дослідників. На цій підставі у даній статті відзначено, що саме у джазі відбувся історично обумовлений ренесанс імпровізаційних форм музикування, пов'язаних, з одного боку, з надбаннями європейської класики, з іншого боку, з асиміляцією традицій позаєвропейських музичних культур. Тому запропонована у даній статті зведена класифікація імпровізацій в музиці видається необхідною не лише у джазології, але й у вивченні нових проявів імпровізаційного мистецтва, які виникають на сучасному етапі у різноманітних синтезах імпровізації та композиції взагалі.

Перспективи подальших досліджень заявленої у даній статті теми полягають у розширенні поля пошуків нових видів імпровізації, що видається можливим лише на базі вивчення конкретних зразків цього феномену у всіх трьох пластах музичної творчості – академічному, фольклорному, «третьому». Найперспективнішим у цьому сенсі є, як видається, останній, де синтезуються фольклорні та академічні витоки на рівні музики масового попиту, де «першу скрипку» грають виконавці. Адже, на думку А. Пяццолли, «сучасна музика повинна бути легкою для сприйняття і складною для виконання», що й демонструє переважна більшість сучасних музикантів.



ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев, Э. Е. (1986). Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Совет. композитор, 240 с.
2. Бершадская, Т. С. (1985). Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 238 с.
3. Гинзбург, Л. Я. (1982). О старом и новом: статьи и очерки. Л.: Совет. писатель, Ленингр. отд-ние, 423 с.
4. Давидов, С. П. (2015). Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 20 с.
5. Джани-заде, Т. (1997). Мугами – импровизация на лад. *Современные методы исследования в музыкознании*: сб. тр. / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., Вып. 31. С. 56–82.
6. Земцовский, И. (2002). Апология слуха. *Музык. академия*, № 1. С. 1–12.
7. Игнатченко, Г. И. (1984). О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 17 с.
8. Игнатченко, Г. И. (1990). Творчий процес художника. *Українське музикознавство*. М-во культури УРСР. Київ, Вип. 25. С. 108–115.
9. Казанцева, Л. (2002). Тема как категория музыкального содержания. *Музык. академия*, № 1. С. 131–139.
10. Катрич, О. Т. (2006). Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: (теоретичний та естетичний аспекти). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, 16 с.
11. Когоутек, Ц. (1976). Техника композиции в музыке XX века М.: Музыка, 358 с.
12. Лотман, Ю. М. (2000). О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры. *Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров*: исследования, заметки. Ю. М. Лотман. СПб., С. 666–668.
13. Мазель, Л. А. (1976). О двух типах творческого замысла. *Совет. музыка*, № 5. С. 19–31.
14. Мальцев, С. М. (1991). О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 88 с. (Библиотека музыканта-педагога).

15. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». В. Москаленко. Українське музикознавство. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, Вип. 28. С. 48–53.
16. Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, Вип. 7. С. 56–65.
17. Назайкинский, Е. В. (1982). Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 319 с.
18. Риман, Г. (1896). Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1531, [2] с.
19. Самойленко, О. І. (2003). Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ, 36 с.
20. Сапонов, М. А. (1982). Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 77 с. (Вопросы истории, теории, методики).
21. Скребкова-Филатова, М. С. (1985). Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. М.: Музыка, 285 с.
22. Столяр, Р. С. (2017). Современная импровизация. Практический курс для фортепиано: учеб. пособие. 3-е изд., стер. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ: Лань, 160 с.
23. Трёмбовельский, Е. (2008). Предустановленное и импровизационное. Музык. академия, № 1. С. 142–151.
24. Холопова, В. Н. (2000). Музыка как вид искусства: [в 2-х ч.]: учеб. пособие. СПб.: Лань, 319 с.
25. Чередниченко, Т. (1992). Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. Т. Чередниченко. *Laudamus*: сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., С. 40–48.
26. Шаповалова, Л. В. (2008). Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київ, 31 с.
27. Яворский, Б. (1962). Восприятие ладовых мелодических построений. Сборники экспериментально-психологических исследований. Л., Вып. 1. С. 46–90.
28. Ferand, E. (1957). Improvisation. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel, P. 1093–1135.



29. Grove Dictionary of Musik and Musikants N Y (1954).
30. Hettl, B. (1974). Thoughts on improvisation a comparative approach. The Musical Quarterly, № 1.
31. Russell, G. (1959). The Lidian chromatic Concept of tonal Organisation for improvisation. New York: Da Capo Press, 368 p.
32. Hood, M. (1960). The Challenge of «Bi-Musicality». Ethnomusicology. Vol. 4, No 2. P. 55–59.

REFERENCE

1. Alekseev, E. E. (1986). Rannefol`klornoe intonirovanie: zvukovy`sotny`j aspekt [Early folklore intonation: pitch aspect]. M.: Sovet. kompozitor, 240 s.
2. Bershadszkaya, T. S. (1985). Lekczii po garmonii [Harmony Lectures]. T. S. Bershadszkaya. Izd. 2-e, dop. L.: Muzy`ka, Leningr. otd-nie, 238 s.
3. Ginzburg, L. Ya. (1982). O starom i novom: stat`i i ocherki [Old and new: articles and essays]. L.: Sovet. pisatel` , Leningr. otd-nie, 423 s.
4. Davidov, S. P. (2015). Fakturna organi`zaczi`ya dzhazovogo tvoru (na materi`ali` fortepi`annogo mistecztva) [Factual organization of jazz music (based on materials of piano music)]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharki`v, 20 s.
5. Dzhani-zade, T. (1997). Mugami – improvizaczija na lad. Sovremenny`e metody` issledovaniya v muzy`koznanii [Mugami – improvisation in a good way. Modern research methods in musicology]: sb. tr. Gos. muzy`k.-ped. in-t im. Gnesiny`kh. M., Vy`p. 31. S. 56–82.
6. Zemczovskij, I. (2002). Apologiya slukha [Apology of hearing]. Muzy`k. akademiya, # 1. S. 1–12.
7. Ignatchenko, G. I. (1984). O dinamicheskikh procesakh v muzy`kal`noj fature (na primere proizvedenij ukrainskikh sovetskikh avtorov) [About dynamic processes in musical texture (on the example of works of Ukrainian Soviet authors)]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Kiev, 17 s.
8. I`gnatchenko, G. I. (1990). Tvorchij proces khudozhnika [The creative process of the artist]. Ukrayins`ke muzikoznavstvo. M-vo kul`turi URSR. Kiyiv, Vip. 25. S. 108–115.
9. Kazanczeva, L. (2002). Tema kak kategoriya muzikal`nogo sodержaniya [Theme as a category of musical content]. Muzy`k. akademiya. # 1. S. 131–139.

10. Katrich, O. T. (2006). Іndivi`dual`nij stil` muzikanta-vikonavcya: (teoretichnij ta estetichnij aspekti) [Individual style of the musician-viconavtsya: (theoretical and aesthetic aspect)]. (Avtoref. dis. ... kand. mistectvovnavstva). Kiyiv, 16 s.
11. Kogoutek, Cz. (1976). Tekhnika kompoziczii v muzy`ke XX veka [Compositional technique in 20th century music]. M.: Muzy`ka, 358 s.
12. Lotman, Yu. M. (2000). O dvukh modelyakh kommunikaczii i ikh sootnoshenii v obshhej sisteme kul`tury` [About two models of communication and their relationship in the general system of culture]. Semiosfera. Kul`tura i vzry`v. Vnutri my`slyashhikh mirov: issledovaniya, zametki. Yu. M. Lotman. SPb., S. 666–668.
13. Mazel`, L. A. (1976). O dvukh tipakh tvorcheskogo zamy`sla [About two types of creative design]. Sovet. muzy`ka, # 5. S. 19–31.
14. Mal`czev, S. M. (1991). O psikhologi muzy`kal`noj improvizaczii [About psychologists of musical improvisation]. M.: Muzy`ka, 88 s. (Biblioteka muzy`kanta-pedagoga).
15. Moskalenko, V. G. (1998). Do viznachennya ponyattya «muzichne mislennya» [Prior to viznachennya the assistant “musical misinterpretation”]. V. Moskalenko. Ukrayins`ke muzikoznavstvo. Nacz. muz. akad. Ukrayini i`m. P. I. Chajkovs`kogo. Kiyiv, Vip. 28. S. 48–53.
16. Moskalenko, V. G. (2000). Khudozhnya funkczija fakturi (do viznachennya ponyattya) [Artistic function of the invoice (before the appointment of the witness)]. Nauk. vi`sn. nacz. muz. akad. Ukrayini i`m. P. I. Chajkovs`kogo. Kiyiv, Vip. 7. S. 56–65.
17. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logika muzy`kal`noj kompoziczii [The logic of musical composition]. M.: Muzy`ka, 319 s.
18. Riman, G. (1896). Muzy`kal`ny`j slovar` [Music Dictionary]. Per. s 5-go nem. izd. B. Yurgensona; pod red. Yu. E`ngelya. M.; Lejpczig: P. Yurgenson, 1531, [2] s.
19. Samojlenko, O. I. (2003). Di`alog yak muzichno-kul`turnij fenomen: metodologi`chni` aspekti suchasnogo muzikoznavstva [Dialogue yak musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern music knowledge]. (Avtoref. dis. ... doktora mistectvovnavstva). Kiyiv, 36 s.
20. Saponov, M. A. (1982). Iskusstvo improvizaczii: improvizaczionny`e vidy` tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzy`ke srednikh vekov i Vozrozhdeniya



- [The Art of Improvisation: Improvised Creativity in Western European Music of the Middle Ages and Renaissance]. M.: Muzy`ka, 77 s. (Voprosy` istorii, teorii, metodiki).
21. Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). Faktura v muzy`ke: khudozhestvenny`e vozmozhnosti, struktura, funkczii [Texture in music: artistic possibilities, structure, functions]. M.: Muzy`ka, 285 s.
 22. Stolyar, R. S. (2017). Sovremennaya improvizaczija. Prakticheskij kurs dlya fortepiano [Contemporary improvisation. Practical course for piano]: ucheb. posobie. 3-e izd., ster. SPb.: PLANETA MUZY`KI: Lan`, 160 s.
 23. Trembovel`skij, E. (2008). Predustanovlennoe i improvizaczionnoe [Preset and improvised]. Muzy`k. akademiya, # 1. S. 142–151.
 24. Kholopova, V. N. (2000). Muzy`ka kak vid iskusstva [Music as an art form]: [v 2-kh ch.]: ucheb. posobie. SPb.: Lan`, 319 s.
 25. Cherednichenko, T. (1992). Idei Yu. N. Kholopova k filosofii muzy`ki [Yu. N. Kholopov's ideas for the philosophy of music]. T. Cherednichenko. Laudamus: sb. st. sost. V. S. Czenova, M. L. Storozhko. M., S. 40–48.
 26. Shapovalova, L. V. (2008). Muzika yak analog osobistosti`: do problemi refleksivnoyi svi`domosti` [Muzyka yak is an analogue of singularity: before the problem of reflective svidomosty]. (Avtoref. dis. ... d-ra mistecztvoznavstva). Kiyiv, 31 s.
 27. Yavorskij, B. (1962). Vospriyatie ladovy`kh melodicheskikh postroenij [Perception of modal melodic constructions]. Sborniki e`ksperimental`no-psikhologicheskikh issledovanij. L., Vy`p. 1. S. 46–90.
 28. Ferand, E. (1957). Improvisation. Die Musik in Geshichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel, P. 1093–1135.
 29. Grove Dictionary of Musik and Musikants N Y 1954).
 30. Hettl, B. (1974). Thoughts on improvisation a comparative approach. The Musical Quarterly, № 1.
 31. Russell, G. (1959). The Lidian chromatic Concept of tonal Organisation for improvisation. New York: Da Capo Press, 368 p.
 32. Hood, M. (1960). The Challenge of «Bi-Musicality». Ethnomusicology. Vol. 4, No 2. P. 55–59.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2019 р.



УДК 78.071.1 (481) (092) : 792.82 : 78.04

DOI 10.34064/khnum1-5712

Полянська І. М.

ORCID 0000-0001-7881-773X

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

ОБРАЗ СОЛЬВЕЙГ В БАЛЕТІ «ПЕР ГІНТ» ЗА ДРАМАТИЧНОЮ ПОЕМОЮ Г. ІБСЕНА (на прикладі постановки ХНАТОБ)

АНОТАЦІЯ • Полянська І. М. Образ Сольвейг в балеті «Пер Гінт» за драматичною поемою Г. Ібсена (на прикладі постановки ХНАТОБ). Розглянуто пластичне втілення образів Сольвейг і Пера Гінта в балеті «Пер Гінт» у постановці народного артиста України В. Писарева. Спектакль став результатом творчого розвитку нових форм хореографічного мистецтва, поєднавши в собі лексику класичного, стилізованого народно-сценічного танцю та балетну неокласику. Прем'єра балету у ХНАТОБ, відеозапис якої є матеріалом статті, знайшла відгук в рецензіях театрознавців, але системного аналізу музично-пластичного компоненту художніх образів у постановці здійснено не було. В статті доведено, що музичне оформлення і пластичне рішення мають важливе значення при створенні інтерпретації драматичного першоджерела, відкриваючи новий вимір відомої теми в умовах нового сценічного жанру (балет), завдяки засобам інших видів мистецтва. Зазначено, що образу Пера Гінта у виставі протиставлений образ Сольвейг як «вічної нареченої», яка своїм чистим почуттям та вірністю захищає Пера від життєвих негараздів. Сольвейг – один з найсильніших жіночих образів жертвовної та самовідданої любові у мистецтві, що не втрачає своєї актуальності і в наш час. • **Ключові слова:** балет, музика, класичний танець, неокласика, авторська хореографія, В. Писарев, постановка, ХНАТОБ, музика Е. Гріга, п'єса Г. Ібсена «Пер Гінт».



ABSTRACT • Polianska Ir. M. The image of Solveig in the ballet “Peer Gynt” on H. Ibsen’s dramatic poem (staged by the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre).

Introduction. The given article is devoted to study of the Ukrainian ballet continuing to produce new ways of implementation of the ideas and artistic images in the beginning of the XXI century. The production of the ballet “Peer Gynt” on the music by E. Grieg, done by People’s artist of Ukraine V. Pisarev for the troupe of Donetsk ‘A. Solovianenko’ Academic State Theatre of Opera and Ballet is a remarkable example of this process. The production’s premiere was on, 1997, May 17, in the framework of the international theatre project “Ukraine – Norway”. Twenty years later, in 2017, the new variant of the ballet has been created for Kharkiv National Opera and Ballet Theatre named after M. V. Lysenko. This “Kharkiv variant” was staged regarding specifics of Kharkiv theatre’s troupe, while retaining the choreographic text of the original; it is marked by scenography and decorations being more spectacular and modern.

The work by H. Ibsen received harsh critique from literary scholars who gave plenty of negative reviews of it, and it was E. Grieg’s music that led this poetic drama to wide recognition and popularity it has today. H. Ibsen’s piece became a base for more than the ten of films, directed from 1915 until 2006. As well as E. Grieg’s music, which mostly accompanies the theatrical and cinematic interpretations of the drama poem, there are homonymous opera by Werner Egk (1938) and the ballet by John Neumeier, created in a collaboration with A. Schnittke (1987). As a ballet, the “Peer Gynt” is being staged since 1922 up to present day.

The object of this research is musically-plastique image of Solveig. **The aim of the study** is to reveal specifics of musically-plastique, choreographic means, which are used to portray Solveig’s image in V. Pisarev’s production of ballet “Peer Gynt” regarding literary source. The article uses such **methods** as: 1) historical, allowing to place selected work into the perspective of development of ballet theatre in XXI century; 2) genre approach conditioned by specifics of means of expression used in choreographic art; 3) stylistic, used to regard given ballet in the context of choreographic art.

The research results. H. Ibsen elevated the story to the level of philosophical parable about man’s freedom to choose his own path and about the price this freedom comes with. A psychological portrait of the protagonist, wanderer Peer Gynt, combines traits of both humanist and insane. The playwright creates

opposition between him and Solveig, majestic in her spiritual martyrdom. According to H. Ibsen's conception, it is Solveig, being an incarnation of the very best feminine traits, such as chastity, fidelity and kindness, who saves the prodigal soul of the protagonist. In the end of his earthly path, Peer Gynt finally finds what he has been looking for his entire life – self-sacrificial Love, saving him from the eternal suffering near his death.

The libretto is written by Yu. Stanishevsky, historian of ballet. The author significantly abridges the text of the dramatic poem, reducing the number of acts from five to two. The First act consists of 4 tableaux, the Second has only two; Yu. Stanishevsky omits several situations in order to make the spectacle more dynamic. The libretto features the image of Solveig only six times: thrice in the First act and thrice in the Second. But despite sporadicity and brevity of Solveig's presence on the stage, this image plays a leading role in the dramaturgy of the ballet, no less significant than Peer Gynt.

Today the poem "Peer Gynt" by H. Ibsen is hardly imaginable without E. Grieg's music. Its score (op. 23) consisted of 28 numbers, and it included dance intermedia and introduction to every Act; dance fragments, genre scenes, portraits, fantastic episodes and landscape sceneries. Later, the composer compiled the most interesting and self-sufficient numbers into two Suites. Conspicuous Romantic style of the score might be compared to the image of blonde-haired maiden Solveig, who betokens pure femininity.

The ballet of V. Pisarev consists of 8 tableaux and 3 numbers. In order to create this ballet spectacle, its author used several types of choreographic art to reveal its idea more profoundly. V. Pisarev embodied the plot of H. Ibsen's poem using a fusion of classical and neo-classical dance as well as a reconstruction of the folklore-scenic Norwegian dance. Ballet master draws attention to the inner world of a protagonist, who is facing a dilemma: either to remain for fix the situation, or to run away once again. Significance of Solveig's image is emphasized by the choreographic text of the ballet, as her role becomes a plastique leit-motiv of the whole work. Choreographic lexicon of Solveig is founded upon traditional Classical dance and occasional movements of contemporary dance.

Conclusions. The image of Solveig is a demanding one, both technically and psychologically as the ballerina must demonstrate advanced technique and high artistry. Solveig's dance is plastique, sculpture-like, filled with profound psychologism and elaborated expressiveness. Solveig is one of the most powerful



and iconic examples of femininity and self-sacrificial love in romantic art keeping its actuality until today. • **Key words:** *ballet, classical dance, neoclassicism, author's choreography, V. Pisarev, staging, Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre, E. Grieg's music, H. Ibsen's play "Peer Gynt"*.

Постановка проблеми. На початку ХХІ ст. український балет продовжує знаходити нові форми втілення ідей та художніх образів. На думку А. Підлипської (2017: 86), показовим для нього є тяжіння до традиційної «естетики балетного театру на основі лексики класичного та неокласичного танцю, де абсолютно нове лібрето сусідить з авторською хореографією...». Ярким прикладом цього процесу стала постановка балету «Пер Гінт» на музику Е. Гріга народним артистом України В. Писаревим для балетної трупи Донецького академічного державного театру опери та балету імені А. Солов'яненка. Прем'єра, що відбулася 17 травня 1997 р. у рамках міжнародного театрального проекту «Україна – Норвегія», була приурочена до свята міста Тронгейма – першої столиці Норвегії. Через двадцять років було підготовлено оновлений варіант вистави для сцени Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка¹. Поставлений з урахуванням специфіки харківської трупи, але зі збереженням хореографічного тексту першоджерела, «харківський варіант» в цілому визначений більшою видовищністю, сучасністю сценографічного рішення живописного і оформлення, завдяки чому не пройшов непоміченим ані критиками, ані глядачами, набувши статусу яскравої події в театральному мистецтві.

Нагадаємо, що твір Г. Ібсена, написаний 1867 р. під час перебування норвезького драматурга в Італії, піддався суворим негативним відгукам з боку літературознавців. Однак з часом, завдяки му-

¹ Прем'єра на харківській сцені відбулася 29 квітня 2017 р. Диригент-постановник – народний артист України Володимир Гаркуша, художник – заслужений художник України Н. Швець. Партії виконали: Сольвейг – заслужена артистка України Олена Шевцова, солістка балету Кристина Кадашевич, Пер Гінт – заслужений артист України Денис Панченко, соліст балету Андрій Козарезов; Доврський король – лауреат міжнародних конкурсів Олексій Князьков, Анітра – солістка балету Лариса Грицай, солістка балету Тетяна Семенова.

зиці Е. Гріга, почалася нова щаслива історія цієї п'єси, її широкого визнання і на театральній сцені. Не торкаючись цього питання, лише зазначимо, що справжнє захоплення образом головного героя, ідеями цієї драми почалося саме у ХХ ст., що було пов'язано як з поширенням індивідуалістських теорій у філософії, психології, творчості, так і зі збагаченням кожного виду мистецтва новими виразними можливостями. Це підтверджує, наприклад, факт створення за мотивами ібсенівського твору більше десяти кінострічок (з 1915 по 2006 рр.). Окрім всесвітньо відомої музичної версії Е. Гріга, що найчастіше супроводжує театральні та кінематографічні інтерпретації, існують однойменні опера Вернера Егга (1938) і балет Джона Ноймайера, створений у співпраці з А. Шнітке (1987).

Власну долю мав «Пер Гінт» і на балетній сцені. Ще 1917 р. ідея створення балету за п'єсою Г. Ібсена виникла у балетмейстера Бориса Романова, але втілена була Павлом Петровим у виставі під назвою «Сольвейг», прем'єрний показ її відбувся 24 вересня 1922 р. Ця вистава стала основою для іншого балету – «Ледяная дева» Федора Лопухова (1927, Ленінградський державний театр опери та балету). Наступна значна балетна постановка «Сольвейг» (1952, Ленінградський державний академічний Малий оперний театр) з центральним образом Сольвейг, а не Пер Гінта, як у п'єсі Г. Ібсена, належала Леоніду Якобсону.

Серед вистав української сцени слід згадати балет «Пер Гінт» в 3 актах на музику Е. Гріга у хореографії М. Трегубова (1940, Львівський театр опери та балету імені Івана Франка; 1959, Одеський державний академічний театр опери та балету). На сьогоднішній день творчі пошуки продовжуються. Образи Пер Гінта і Сольвейг не втрачають своєї звурушливості та зберігають актуальність для сучасних хореографів-постановників. Це підтверджують оригінальні хореографічні рішення, представлені у виставах Пермського театру опери та балету (2007, хореографія Бена Стивенсона), Ніжегородського державного академічного театру опери та балету (2009, постановник О. Дадішкіліані), Цюрихського балету (2009, Хайнц Споерлі), Гамбургського балету (2015, постановка Джона Ноймайера на музику А. Шнітке), в тому числі хореографічна версія Едварда Клюга, представлена трупю



Латвійського національного балету (2015). Враховуючи розмаїття сценічних інтерпретацій відомого сюжету, зосередимо увагу на виставі «Пер Гінт» у хореографічному рішенні В. Писарева, яка з успіхом була представлена на стаціонарних сценах в Україні (Донецький академічний державний театр опери та балету, 1997, прем'єра; Національна опера України, 2009; ХНАТОБ, 2017) та за її межами (Бурятський державний академічний театр опери та балету імені Г. Ц. Цидинжапова, 2015). У якості *матеріалу* статті обрано відеозапис прем'єрного показу балету на сцені ХНАТОБ. **Об'єкт дослідження** – музично-пластичний образ Сольвейг; **предмет** – хореографічні засоби характеристики образу героїні в контексті танцювального тексту вистави.

Мета дослідження – розкриття специфічності музично-пластичних засобів характеристики образу Сольвейг в балеті «Пер Гінт» у хореографії В. Писарева відносно літературного прообразу.

Аналіз останніх праць за темою. Відгуки на прем'єру балету «Пер Гінт» у ХНАТОБ «Схід-орега» містяться в рецензіях театрознавців О. Чепалова (2017), З. Борисової (2017) та О. Анічева (2017), але системного аналізу музично-пластичного компоненту художніх образів у харківській постановці ними не було здійснено.

Виклад основного матеріалу. Для створення балетної вистави було використано декілька видів хореографічного мистецтва з метою більш глибокого розкриття задуму автора п'єси. Сюжет поеми Г. Ібсена втілюється В. Писаревим в злитті хореографічних видів класичного, стилізованого народно-сценічного норвежського танцю і неокласики. Слідом за драматичною поемою Г. Ібсена, вічні теми в балеті розкриваються через інтригуючі події життя героїв. Головною ідеєю цієї повісті про людську долю є дослідження складної, насиченої багатьма переломними моментами моральної еволюції людини в її пошуках свого місця у житті, її відповідальності за власні дії.

Розвиваючи ідеї самовизначення і реалізації людської особистості, Г. Ібсен звів складну історію до формули скандинавської народної казковості, філософської притчі загальнолюдського масштабу про свободу особистості у виборі власного шляху і про ціну цієї свободи. Психотип головного героя – мандрівника Пера Гінта – поєднує в собі риси і гуманіста, і блаженного водночас. Критики час-

то порівнюють його з Фаустом, відзначаючи при цьому, що за своєю природою Пер – більш прозаїчна фігура, яка багато в чому поступається величності образу трагедії Гете. Заплутавшись, герой Г. Ібсена знаходиться у вічному пошуку. В кінці своїх безцільних мандрівок, остаточно втративши самого себе, Пер Гінт стає класичним уособленням трагедії особистості та людської долі. Драматург протиставляє йому величну у своєму душевному подвигу Сольвейг. Залишаючись для Пера останнім притулком, вона єдина зберігає в своїй душі віру в нього.

За концепцією Г. Ібсена, саме Сольвейг, будучи втіленням найкращих жіночих якостей, як то цнотливість, вірність і доброта, рятує заблудлу душу героя. До цього образу автор звертається лише кілька разів за всю п'єсу. У першій дії Сольвейг з'являється на весіллі зі своїми родичами; у другій – Осе і Сольвейг з сестрою та батьками шукають Пера. Осе розповідає Сольвейг про своє життя з Пером. Саме тоді під впливом цієї розмови в серці Сольвейг зароджується кохання на все життя. Кінець другої дії – Пер просить Гельгу сказати Сольвейг: «Проси її, люба, хай тямить на мене...» (Ібсен, 1921: 46²). Ці слова Пера визначають долю Сольвейг. В третій дії – Пер, збудувавши дім, уходить та залишає Сольвейг на самоті. В четвертій – увагу сфокусовано на поверненні головного героя в рідні місця, але авторська ремарка нагадує про те, що Сольвейг чекає на Пера. Цей драматургічний хід передбачає подальшу зустріч із героїнею. У фінальному п'ятому акті Сольвейг з'являється двічі. Вперше, коли Пер Гінт знаходить хатинку, де його чекає Сольвейг, яку він знов залишає. Тоді з ним починають розмовляти сухі листя, повітря, краплі роси і померла мати Осе. Вдруге, коли Відливняк гудзиків³ зустрічає Пера, щоб забрати його душу та переплавити на щось більш корисне – на гудзики, або ложку, раптом вони чують спів Сольвейг з хатини. Пер Гінт знаходить те, що

² Тут і далі український переклад Миколи Голубця (Ібсен, 1921).

³ В драмі Г. Ібсена Відливняк гудзиків – образ демону, якій переплавляє душі нікчемних людей, що ніякої користі не принесли нікому, в олов'яні гудзики. «Відливняк гудзиків – це набагато страшніше, ніж моторошний інфернальний демон з вогненным подихом, Відливняк гудзиків – це щось банальне, вульгарне, ріденьке, єдиний, кого заслуговує бачити нещасний Пер» («Пер Гюнт». Генрик Ібсен. *Norge.ru.*)



шукав все життя – жертовну Любов, що і зараз перед обличчям смерті спасає його від вічних мук.

У п'єсі Сольвейг грає ключову роль в сюжеті: вічна наречена, кохана і, разом з тим, «небесна матір» героя, вона є антиподом Пера, втілюючи зовсім інший світ, той, від якого він віддалився. Х. Бьорн зауважує: «Сцени зі світу Пера показують нам текучу і непостійну сторону буття. Сцени зі світу Сольвейг демонструють неминуще, або, висловлюючись словами з Біблії, те, що залишається після того, як все зникає, – віру, надію і любов» (Бьєрн, 2002). Образ юної жінки, яка мала дитячу безпосередність, була вихована батьками з глибокими сімейними цінностями, передано у словах Пера, що вперше побачив Сольвейг:

«Така невинна, чиста, наче ангел!
А як вона спустила погляд в низ,
За плахту мами держачись, в руках
У неї бачу молитовник. Нуко
Погляну з близька!» (Ібсен, 1921: 7).

«...Сольвейг живе за власними поняттями. Вона нікому не дозволяла себе зачарувати і обирає життя “під небом сонячним”» (Бьєрн, 2002). Оскільки цей вибір зроблений раз і назавжди, світ Сольвейг демонструє вічні моральні цінності. Лише опинившись в кінці свого життя біля Сольвейг, Пер Гінт став самим собою. Так само трактовано образ Сольвейг і у лібрето балету. Його автор, видатний український мистецтвознавець, історик балету Ю. Станішевський, значно скорочує текст драматичної поеми, залишаючи дві дії замість п'яти, розбиваючи їх на картини (I д. – 4 картини, II д. – 2). В 1-й картині I дії відбуваються найважливіші події, що визначають наступний хід драми: весілля, знайомство Пера і Сольвейг, викрадення Інґрід Пером, знедоленість героя. У 2-й картині – Пера спокушають три пастушки, він зустрічає доньку Доврського короля, яка уводить його в Рондські скелі. З картина розгортається у тронному залі Доврського короля. Відбувається знайомство Пера Гінта з владикою тролів, з донькою якого Пер хоче одружитися. Дія досягає кульмінації у танці смерті, що повинен стати роковим для головного героя, але пісня Сольвейг зупиняє нечисть, зберігаючи Перу життя. У 4 картині зазнає кінця

лінія, що пов'язана з образом Осе: матір Пера залишає цей світ; подумки Пер повертається до зрад, які він зробив в своєму житті, все це лякає його. Другу дію присвячено мандрам Пера: у 1 картині він опиняється на узбережжі Північної Африки, де супутники грабують його. Він зустрічає плем'я бедуїнів, які приймають його за великого пророка. В його житті з'являється Анітра, навіваючи йому солодкі мрії, але видіння Сольвейг знову порушує чари. Закінчуються блукання Пера зустріччю з Доврським королем, якій в образі професора захоплює Пера, відводячи до палацу (божевільні). У заключній картині балету (II д., 2 картина) – Пер перебуває в божевільні: у його свідомості проноситься все життя. Вирвавшись на свободу, він повертається на батьківщину, подолавши шторм. Нарешті, він залишається із Сольвейг.

Ю. Станішевський відмовляється від ряду ситуацій, динамізуючи дію, наприклад, від розмови Осе з Пером, пошуків Пера родиною Сольвейг разом з його матір'ю (з I дії драми Ібсена). З третьої дії залишається тільки сцена смерті Осе. З п'ятої – епізоди у божевільні, повернення на батьківщину, шторму, останньої зустрічі з Сольвейг. Відсутні також образи Кривої, Худого та Відливника гудзиків – демонічних істот, в діалозі з якими постійно перебуває головний герой, шукаючи впевненості у правоті своїх дій. Важливою різницею між драмою та лібрето є заміна образу матері на образ Сольвейг у другій картині балету: Перу Гінту чується пісня Сольвейг, коли тролі хочуть знищити його. У Ібсена ж він звертається за допомогою до матері.

У лібрето образ люблячої жінки згадано всього шість разів: тричі у першій дії (1, 3 та 4 картини), та тричі у другій. Але, незважаючи на епізодичність та короткочасність перебування на сцені, цей образ грає головну роль у драматургії балету, не поступаючись образу Пера. Як і у Г. Ібсена, експозицію образу дівчини дано на весіллі: «Немов ясний промінчик, з'являється серед гостей Сольвейг. Дівчина пробуджує в Пері самі найніжніші почуття. Забувши Інґрід, Пер танцює з Сольвейг» (Станішевський, 1997). Далі її образ супроводжує героя в напружені моменти життя. Так, у печері гірського короля, де йде шабаш тролей, саме пісня Сольвейг зупиняє тролів. Темні сили розвиваються, а Пер, завдяки силі кохання Сольвейг, повертається до реального життя, до людей (I дія, 3 картина). Захоплення Анітрою, спокус-



ливі чари також руйнуються при згадуванні Сольвейг (2 дія, 1 картина). У божевільні, де Пер опинився завдяки власній пихатості, знову Сольвейг рятує його та повертає в реальне життя (2 дія, 2 картина). Але водночас її образ, розкритий через пісню, докоряє Перові, викликаючи муки совісті, виступає музичним та образним лейтмотивом, «нагадуванням про зради, які Пер зробив, по відношенню до люблячої Сольвейг, і це лякає його» (Станішевський, 1997). Кінцевою крапкою у лібрето, як і у драмі, стає запитання Пера Гінта до Сольвейг: де ж він залишався самим собою, з чистим серцем і світлою душею? «У вірі, надії моєї й любові», – відповідає Сольвейг. Мабуть, ці останні рядки передають головну думку всього твору: те, до чого прагнуть багато людей все життя, знаходиться поруч, але вони його не помічають.

Сьогодні важко уявити поему Г. Ібсена «Пер Гінт» без музики Е. Гріга. Повна партитура (ор. 23), складається з 28 номерів, серед яких є танцювальні вставки і вступи до кожного акту⁴; танцювальні фрагменти⁵, жанрові сцени⁶, портрети⁷, фантастичні епізоди⁸ та пейзажні замальовки⁹. Надалі з найбільш яскравих і самостійних номе-

⁴ I дія – Prelude: At the Wedding; II – Prelude: The Abduction of the Bride / Peer and Ingrid; III – Prelude: Deep Inside the Pine Forest; IV – Prelude: Morning Mood; V – Prelude: Peer Gynt's Homecoming. Stormy Evening on the Sea.

⁵ № 3, Halling & Springar; № 9, Dance of the Mountain King's Daughter; № 17, Arabian Dance; № 18, Anitra's Dance.

⁶ № 2, Norwegian Bridal Procession in Passing; № 5, Peer Gynt and the Herd-Girls; № 6, Peer Gynt and the Woman in Green; № 7, Great folk may be known by the mounts...; № 8, In the Hall of the Mountain King; № 10, Peer Gynt hunted by the trolls; № 11, Peer Gynt and the Boyg; № 14, The Death of Åse; № 16, The Thief and the Receiver; № 20, Peer Gynt and Anitra; № 22, Peer Gynt at the Statue of Memnon; № 24, Shipwreck; № 27, Whitsun Hymn; № 28, Solveig's Cradle Song.

⁷ № 5, Peer Gynt and the Herd-Girls; № 6, Peer Gynt and the Woman in Green; № 9, Dance of the Mountain King's Daughter; № 13, Solveig's Song; № 18, Anitra's Dance; № 19, Peer Gynt's Serenade; № 21, Solveig's Song; № 25, Solveig sings in the hut.

⁸ № 6, Peer Gynt and the Woman in Green; № 7, Great folk may be known by the mounts...; № 8, In the Hall of the Mountain King; № 9, Dance of the Mountain King's Daughter; № 10, Peer Gynt hunted by the trolls; № 11, Peer Gynt and the Boyg.

⁹ № 7, Great folk may be known by the mounts...; № 12, Prelude: Deep Inside the Pine Forest; № 15, Prelude: Morning Mood; № 23, Prelude: Peer Gynt's Homecoming. Stormy Evening on the Sea.

рів композитор створив дві чарівні сюїти. Перша сюїта оп. 46 була повністю закінчена 1888 р., друга – складена через три роки. Багато диригентів того часу миттєво включили твори до свого репертуару. До сьогоднішнього дня ця музика не втрачає своєї актуальності, завдяки генію її автора та яскравості національного колориту. Як і драматург, композитор протиставляє світле кохання основним принципам життя головного героя. Одною з основних музичних тем партитури є саме тема Сольвейг – її пісня. Вперше в інструментальному варіанті її надано у музичному вступі до драми, де вона залучається до «діалогу» з танцювальним наспівом у альтя (№ 1). Потім протягом всієї драми тема проводиться ще тричі (№ 13, 21 – «Solveig's Song»; № 25 «Solveig sings in the hut»). Характеризуючи ніжний образ героїні, її хрупкість та водночас душевну стійкість, мелодія залишається незмінною у інтонаційному остові, набуваючи функції лейтмотиву, музичного символу любові і вірності.

Пісня обрамлена коротким вступом і завершенням – сумним мотивом у народному дусі. У пісні два куплети, кожен з яких складається з двох контрастних частин. Характер заспіву – оповідний та спокійний. У музиці виражені і щемливий смуток, і покірність долі, і про-світленість почуттів, а головне – віра. Приспів звучить легко, в дусі жвавого танцю. Музика приспіву – спогад Сольвейг про першу зустріч з Пером: цей танцювальний наспів звучав на галасливому сільському святі. Він назавжди відбився в душі героїні. Він для неї – музика її життя, надії і щастя. Романтичний стиль всієї партитури є співзвучним з образом чарівної білявої дівчини Сольвейг зі Святою Книгою в руках, – уособленням вічної чистої жіночності. До Сольвейг Пер приходив вже старим і нещасним, усвідомивши, що життя його витрачене даремно.

Музика Е. Гріга наповнена духом Норвегії, надихаючи балетмейстера до відтворення у сценічних рухах неповторної танцювальної манери та характеру цього північного народу. Як зауважує постановник балету Вадим Писарев, «у виставі незримо панує Едвард Гріг, ми намагалися ставитися якомога дбайливіше до творчості все-світньо відомого композитора і, перш за все, прислухалися до музики» (Анничев, 2017). Оригінальність версії В. Писарева надають



ритмічні «перебивки» музичного супроводу, в чому безсумнівною є заслуга диригента – народного артиста України В. Гаркуші, який через точне втілення темпо-ритмічних характеристик надав розвитку ідеям хореографа.

У балетній постановці В. Писарєв використовує декілька видів хореографії: класичний танець, неокласичну лексику (контемпорарі, за думкою постановника), норвезьку народну танцювальну лексику (халінг) та гротескову хореографію, що відображає образи фантастичних істот.

Балет складається з 8 картин і 33 номерів. Балетмейстер розділяє 4 картину I дії (в лібрето) на дві: 4 картина – Сольвейг кохає Пера та вселяє в нього надію на щастя та спокій, але їх перериває звістка про хворобу матері Пера, Осє; 5 картина – Осє помирає на руках Пера, а його охоплює відчай з-за скоєних провин. Таким перекомпонуванням В. Писарєв зосереджує увагу на внутрішньому світі головного героя, який має зробити вибір: залишитися і виправити ситуацію або втекти. Значущість образу Сольвейг підкреслено і у хореографічному тексті вистави. Її партію наділено функцією пластичного лейтмотиву. Як зазначив О. Анічев (2017), балетмейстер зробив акцент на почуттях найбільш близьких до головного героя людей, які змушені страждати через безвідповідальність Пера по відношенню до них. І це дуже виразно передано в танцювальній пластиці партії Сольвейг та інших персонажів. Якщо танець Пера включає в себе елементи як класичного, так і народно-сценічного танцю, то хореографічна лексика Сольвейг побудована на більш традиційному класичному танці та окремих рухах танцю «контемпорарі». При цьому її пластичні лінії більш витягнуті та гармонійні, що протиставлено хореографічній мові химер. В основному всі рухи Сольвейг виконує на пуантах: багато обертів – *pirouettes, soutenus, en tournants*; виконуються *arabesques*; пози з високим положенням ніг *a la seconde*; рухи рук продовжують положення корпусу, в більшості повернуті долонями до гори *allonge*, іноді з'являються маленькі стрибки *glisser* і *jeté*.

Коли на сцену виходить Сольвейг, танцювальна лексика Пера змінюється, вона насичується класичними елементами. В дуетах хореографічний текст Пера і Сольвейг стає більш повітряним, додаються

великі стрибки *jeté* (I дія – 1 картина № 7; 4 картина № 15, 16; II дія – 6 картина, № 26, 7 картина № 30; 8 картина № 33). Балетмейстер пластичними засобами показує велике значення для Пера обох жінок, Осе та Сольвейг: його пластика поруч з ними змінюється на більш повільну і ліричну. Зазначимо, що образ Сольвейг дуже складний не тільки в технічному, а й у психологічному плані, потребує від виконавиці і високої техніки, і виразної артистичності¹⁰. У кожному дуеті закоханих – Пера та Сольвейг – краса справжніх жіночих почуттів і доброти, беззавітна віра в свого коханого. Такі високі почуття облагороджують людину, роблять її рішучою і цілеспрямованою, але, на жаль, Перу знадобилось 40 років та багато пригод, щоб оцінити їх та повернутись до своєї коханої.

Висновки. Співпраця відомого драматурга Г. Ібсена з композитором Е. Грігом сприяла виникненню дивовижного твору. Переробка тексту п'єси у лібрето відкрила сюжетові шлях до балетної сцени. В. Писареву вдалося знайти ту вірну пластичну інтонацію, що сприяла народженню загадкової та витонченої балетної вистави. Кожне з мистецтв, які об'єднує синтетична природа балету – драма, музика, танець – спрямоване на розкриття ідеї авторського оригіналу своїми виразними засобами. У музичній інтерпретації драми Г. Ібсена драматична історія вірного кохання є провідною. Музика розцвічує словесні портрети цілою гаммою емоційних відтінків, створює неперевершений національний колорит. У лібрето підкреслюється водночас жертвовність образу та його символічність. В хореографії В. Писарева

¹⁰ Велике значення має і інтерпретація пластичної партії Сольвейг виконавцями. Критиками був відзначений професійний високохудожній виступ К. Кадашевич: «... емоційно стримана, що змушує думати про її прихований внутрішній конфлікт. Пуанти ковзають по сцені з обережністю пораненого птаха, якого на кожному кроці підстерігає небезпека. Образ зануреної в себе Сольвейг протанцьовується Кристиною жертвовно-красиво. Горда, вона викликає до себе не співчуття, а почуття, яке не можна назвати ні жалістю, ні опікуванням, мабуть, від того, що нас не залишає бажання милуватися нею. Крім витонченого танцю, балерина радує ще й сценічними якостями розумної драматичної актриси. Прекрасно виконана і зіграна партія Сольвейг». Достойним доповненням хореографічного образу Сольвейг на харківській сцені стала і вокальна підтримка – емоційне виконання пісні Сольвейг заслуженою артисткою України Оленою Стариковою (Анничев, 2017).



танець Сольвейг – пластичний, скульптурний, сповнений глибокого психологізму и напруженості художнього образу; плавні рухи ліричних епізодів змінюються паузами-роздумами, за якими видна внутрішня енергія ніжної жінки. У харківській постановці завдяки удосконаленій пластичній партитурі, майстерності балетмейстера-постановника і виконавців, вдалій сценографії та світловим ефектам вдалося відтворити загальний зміст художнього образу Сольвейг – одного з найсильніших в галереї жіночих портретів.

ЛІТЕРАТУРА

- «Пер Гюнт». Генрик Ібсен. *Norge.ru. Вся Норвегія на руском*. Retrieved from: http://www.norge.ru/pergynt_ibsen/
- Анничев, А. (2017). Такого «Пер Гюнта» вы еще не видели! Retrieved from <http://timeua.info/post/kharkov/takogo-per-gyunta-vy-eshe-ne-videli--07625.htm>
- Борисова, З. (2017, 11 мая). Харьковчане вернули к жизни «Пер Гюнта». *Вечерний Харьков*. Retrieved from <https://vecherniy.kharkov.ua/news/132437/>
- Бьёрн, Х. (2002). *Ибсен. Путь художника*. Retrieved from <http://maxima-library.org/mob/b/261685?format=read>
- Зубарева, Н. (1997, 28 нояб.). Вадим Писарев: «Надо идти в ногу со временем». Retrieved from https://zn.ua/ART/vadim_pisarev_nado_idti_v_nogu_so_vremenem.html
- Ібсен, Г. (1921). *Пер Гінт: драматична поема*. Микола Голубець (Переклад). Львів–Київ: Видавнича спілка «Нові Шляхи», 143. (Новітня бібліотека ч. 39).
- Підлипська, А. (2017). Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 36, 86–94.
- Станішевський, Ю. (1997). Пер Гінт. Retrieved from <http://alldonetsk.com/events/>
- Чепалов, А. (2017, 17 мая). Возвращение блудного сына. Почти 80 лет музыка Грига не звучала на Харьковской балетной сцене! *День*. Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vozvrashchenie-bludnogo-syna-0>

REFERENCES

- Annichev, A. (2017). Takogo «Per Gyunta» vy eshche ne videli! [You have never seen such “Peer Gynt”!]. Retrieved from <http://timeua.info/post/kharkov/takogo-per-gyunta-vy-eshe-ne-videli--07625.htm> [in Russian].
- Bjorn, H. (2002). *Ibsen. Put khudozhnika. [Ibsen. The artist's path.]* Retrieved from <http://maxima-library.org/mob/b/261685?format=read> [in Russian].
- Ibsen, H. (1921). *Per Gint: dramatychna poema [Peer Gynt: a dramatic poem]*. Mykola Holubets (Transl.). Lviv–Kyiv: Vydavnycha spilka «Novi Shliakhy», 143 [in Ukrainian].
- «Per Gyunt». Genrik Ibsen [“Peer Gynt”. Henrik Ibsen]. *Norge.ru. Vsyia Norvegiya na russkom [Norge.ru. All Norway in Russian]*. Retrieved from http://www.norge.ru/pergynt_ibsen/ [in Russian].
- Pidlypska, A. (2017). Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia ta problemy [The repertoire of the ballet theater of Ukraine of the XX – early the XXI centuries: typology and problems]. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo [Announcer of Kyiv National University of Culture and Arts, 36, 86–94* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1997). “Per Gynt”. [“Peer Gynt”]. Retrieved from <http://alldonetsk.com/events/> [in Russian].
- Zubareva, N. (1997, November 28) Vadim Pisarev: «Nado idti v nogu so vremenem» [Vadim Pisarev: “We must keep up with the times”]. Retrieved from https://zn.ua/ART/vadim_pisarev_nado_idti_v_nogu_so_vremenem.html [in Russian].
- Borisova, Z. (2017, May 11). Kharkovchane vernuli k zhizni Per Gyunta [Kharkiv residents brought “Peer Gynt” back to life]. *Vecherniy Kharkov [Evening Kharkov]*. Retrieved from <https://vecherniy.kharkov.ua/news/132437/> [in Russian].
- Chepalov, A. (2017, May 17). Vozvrashchenie bludnogo syna. Pochti 80 let muzyka Griga ne zvuchala na Kharkovskoy baletnoy stsene! [Return of the prodigal son. For almost 80 years, Grieg’s music has not sounded on the Kharkov ballet stage!]. *Den [Day]*. Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/> [in Russian].



УДК 792.57.027.4 (73)

DOI 10.34064/khnum1-5713

Лю Цзянь

ORCID 0000-0001-6207-883X

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

СЦЕНІЧНИЙ ТЕКСТ МЮЗИКЛУ «NEXT TO NORMAL» В ПОСТАНОВЦІ МАЙКЛА ГРЕЙФА

АНОТАЦІЯ • Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. Вперше представлено аналіз сценічного тексту бродвейського мюзиклу «Next to normal» (2008) Т. Кітта в ориганільній версії відомого режисера. Оцінюються різні компоненти сценічної дії: специфіка улаштування сцени (двоповерхова, що дозволяє розшарувати реальний та примарний світи, різні часопросторові виміри), світлова драматургія (спрямовується на певний сектор сцени, допомагаючи швидко переключатися з одного «кадру» на інший), особливості реквізиту (змістовні за символікою предмети – шкатулка, відро для сміття, торт, фото), сценічної дії (психічні стани розмежують реальних та примарних персонажів, фантазії та флешбеки), декорацій (тільки ключові об'єкти обстановки) та костюмів персонажів (повсякденний одяг, відтінений білими костюмами двох героїв). Робиться висновок щодо функцій сценічного оформлення, яким чином воно доповнює музичний компонент. • **Ключові слова:** *Бродвейський мюзикл, музичний (композиторський) текст, сценічний текст, сценічна дія, режисерське рішення спектаклю.*

ABSTRACT • Liu Jian. Stage text of the musical «Next to normal» in Michael Grief's production.

Theoretical Background. The concept of stage text is actualized in musical science in the context of a variety of samples of director's theater, in which the stage decision may dissonant or act as a counterpoint to the original musical (ie compositional) text of the work. Sometimes the musical score is only

the starting point for the director's version. T. Grigoryants (2007), M. Kosilkin (2017), M. Kuklinska (2018; 2020) turn to the analysis of the stage text. Among the parameters that M. Kosilkin draws attention to are psychological types (2017: 85), which are embodied through facial expressions and gestures, plasticity and movements, the appearance of the character; and a set of pictorial means – costumes, objects and decorations.

Unlike traditional opera, the director of a Broadway musical of the XXI century (especially on modern plots), as a rule, does not face the problem of modernization of stage means or compliance of the stage solution with the expectations and inertia of the audience. However, within this genre it is important to understand what aesthetic tasks are solved by this or that production and what happens in the dynamics of the stage life of the musical, whether the elements of the stage text are written in the score, or, conversely, the director is required to find a solution.

Objectives. The aim is to identify the features of the stage text of the musical «Next to normal» – its main components and functions in relation to the musical score. In accordance with the purpose, such methods are used as comparative (to compare the composer's and stage texts), structural and functional (to identify individual elements of the stage text and their role in revealing the plot and dramaturgy of the whole).

Results and Discussion. Unlike directorial experimentalism in the field of opera, where the score may lose “its leading role, giving way to the leadership of a musical performance” (Kuklinskaya, 2020), the Broadway musical «Next to normal» illustrates the unity of the composer and director who seek to be understood by the public. Last but not least, this is due to the fact that some elements of the plot are so cinematic that they seem to be inaccessible for the implementation of purely musical and stage means. Thus, the stage realization of the image of a ghost, various «flashbacks» (№ 5), the delimitation of frames of parallel action (№ 16), the release of Diana's consciousness during ECT (№ 18) is extremely difficult. However, the director manages to do it with minimal means, without involving special effects. Among the most important tools for creating stage text are:

- two-level stage with different sectors allows to implement fast space-time switching while maintaining the dynamics of action and embody the idea of parallel action, a combination of real and imaginary events;



- the light – directed to the relevant sector of the scene, emphasizes a particular character or pair of characters, focusing the teacher’s attention on a particular plane of action; another approach – even illumination of different sectors of the scene, aimed at;

- concise props (sandwiches, trash can, candle cake, photo, box) – brings to the surface hidden subtexts and reveals the psychological characteristics of the characters hidden in the musical text, ie performs the function of objectification, specification of certain events;

- gestures – turns of the head and body of the characters indicate their «relationship» with the ghost. Since for Diana he is real, so she always turns to him. The other characters behave as if Gabe is not on the stage, and only at turning points do they begin to see him (Dan in № 37); the idea of flashback (Diana’s memories of her marriage to Dan) – is realized through a gesture – a woman reaches out to hug her husband, but catches the emptiness;

- stage action of the characters and mise-en-scène – excessive gestures and strange movements make Diana go crazy; dance and choreographic elements (Dr. Madden, Diana and Gabe), skating on the operating table (Gabe, doctors) highlight the unreal elements of the plot; the main character’s hugs with Gabe illustrate her choice in favor of a ghostly world over the real one (her husband, Dan);

- scenery – demonstratively minimalistic – it consists of key objects – the dining table symbolizes the Goodman family home, the operating room – the hospital, a comfortable chair – psychotherapy sessions;

- costumes – deserve the least attention of the directors, as the household plot focuses on everyday clothes (jeans, sweater, shirt, etc.); against this background, the dance of Gabe and Diana stands out, where they are both in white (№ 4), which gives the action a hidden subtext; white can also be seen as a symbol of madness (Diana’s shirt in the hospital).

Conclusions. In terms of musical content, the production deepens the tragedy of Diana’s image, which is that she chooses a ghostly man instead of a real one. And the relationship between her and her dead son in the stage decision goes beyond the roles of «mother – son» – as evidenced by their dance, kissing hands, hugs, which allow us to consider them as a romantic couple of characters, which in the musical text of the opera is only a hint.

Thus, the stage text of the musical «Next to normal» is aimed at concretizing the musical content, working with simple symbols that will be understandable to

the public, and on the other– to deepen the content and multifaceted disclosure of the ghost world, hallucinations, mental disorders and madness. • **Key words:** *Broadway musical, musical (composer's) text, stage text, stage action, stage production, director's production.*

Постановка проблеми. Поняття сценічного тексту актуалізується в музичній науці в контексті розмаїття зразків режисерського театру, у яких сценічне рішення може дисонувати або слугувати контрапунктом початковому музичному (тобто композиторського) тексту твору. Інколи музична партитура виступає лише вихідним пунктом для режисерської версії. До аналізу сценічного тексту звертаються Т. Григорьянц (2007), М. Косілкін (2017), М. Куклінська (2018; 2020). Серед параметрів, на які звертає увагу М. Косілкін, є психологічні типажі (2017: 85), що втілюються через міміку та жести, пластику та рухи, зовнішній вигляд персонажа; та комплекс зображувальних засобів – костюми, предмети та декорації.

На відміну від традиційного оперного театру, перед режисером бродвейського мюзиклу ХХІ століття (особливо на сучасні сюжети), як правило, не стоїть проблема осучаснення сценічних засобів, або пошуку відповідності сценічного рішення очікуванням та інерції слухачької аудиторії. Втім, і в межах даного жанру важливо зрозуміти: які саме естетичні завдання вирішує та чи інша постановка, і що відбувається в динаміці сценічного життя мюзиклу? Які елементи сценічного тексту присутні в партитурі, і наскільки важливим є пошук самостійного режисерського рішення? Щодо мюзиклу «На грані норми»¹ («Next to normal») Т. Кітта (2008), то серед найважливіших питань, які важливо дослідити, вирізняються ті, які викликає музичний текст твору. Чим компенсується відсутність музичних номерів, які змальовують поворотні моменти сюжету(спроба самогубства, електрошокова терапія)? Як втілюється образ привида померлого Гейба? Яким чином

¹ Такий переклад є найбільш наближеним до англійського «Next to normal» у зв'язку з тим, що існує поняття пограничного розладу особистості, яке включає цілу низку станів, що переживає більшість людей, і на яке, зокрема, страждає сімейство Гудменів. Це не є хворобою, а складає певну «норму» сучасного суспільства. Отже, «на межі», на «грані» – це метафора, що відповідає цьому поняттю.



вирішується проблема того, що його бачить тільки Діана? Як саме розкриваються моменти спогадів про минуле – флешбеки², до чого партитура і клавир не дають ніяких інструкцій?

Відповіді може дати аналіз сценічного тексту, що й зумовлює *актуальність* теми пропонованого дослідження. Його **метою** є виявлення особливостей сценічного тексту мюзиклу «*Next to normal*», його основних компонентів та функцій у співвідношенні з музичною партитурою.

Методи дослідження: порівняльний – для співставлення композиторського і сценічного текстів, структурно-функціональний – для аналізу окремих елементів сценічного тексту в драматургії цілого).

Виклад основного матеріалу. Мюзикл «*Next to normal*» пройшов тривалий шлях до Бродвею, де зазнав вже справжньої слави і став переможцем *Tony Awards* в номінаціях «Видатний новий музичний твір», «Видатна акторка» (Аліса Ріплі з прем'єрного складу) і отримав Пулітцерівську премію «За найкращу драму». Вперше він був поставлений на Другій сцені театру Бродвей (*Off-Broadway*) в 2008 році під керівництвом режисера Майкла Грейфа (*Michael Greif*). Асистентом режисера виступив Е. Рапп (*Anthony Rapp*), а музичним постановником – Серхіо Трухільо (*Sergio Trujillo*). Власне на Бродвеї прем'єра цієї постановки відбулася в 2009 році, і була закрита в 2011 після 21 прев'ю та 733 спектаклів (*Next to normal*, 2011).

Перед аналізом сценічної «партитури», зауважимо, що для музичного тексту бродвейського мюзиклу в цілому, і «*Next to normal*», зокрема, характерна мобільність: може змінюватися порядок музичних номерів, їх зміст. Так, в партитурі «*Next to normal*», що вочевидь, була скомпонована раніше клавіру, відсутні деякі номери, які пізніше

² Флешбек (від англ. *flashback* – мимовільні рецидивуючі спогади) в літературі та медійній дії – це вставна сцена або точка, що повертає оповідання назад у часі від поточної точки (*Flashback*, 2020); в психології – «раптовий, часто потужний заново пережитий минулий досвід чи його елементи» (*Flashback*, 2020). Поняття флешбеку, активно вживане в кінематографі не має адекватної замін в російській або українській культурі. Пропонується лише термін «психопатологічні реперезивання» («*re-experiencing*»), який здається занадто громіздким для визначення сценічних подій в певному творі.

з'являться в бродвейських постановках. Подібний підхід варіюється від театру до театру (або навіть від виконавського касту) і зумовлює відповідну гнучкість сценографії спектаклю, інколи навіть – нову розстановку смислових акцентів, що може стати цікавим предметом для окремого дослідження. В даній праці ми будемо відштовхуватися від сценічного тексту прем'єрної, тобто бродвейської версії постановки мюзиклу.

Оцінюючи сценічний потенціал музичного тексту «Next to normal», одразу дається взнаки, що, на відміну від деяких інших зразків мюзиклу (наприклад, «Аїда» Е. Джона), де динаміка розкривається переважно в діалогах, а музичні номери втілюють статику («зупинка дії»), партитура Т. Кітта ілюструє прагнення композитора втілити динаміку через контрапунктичне поєднання розмовних сцен та музики (дуетів, діалогів) як по горизонталі, так і по «вертикалі», що логічно втілюється в постановці у використанні двоповерхової сцени, неначе дому «в зрізі», через який слухач може симультанно спостерігати за життям сімейства Гудменів.

Прагнення до динамізму у Т. Кітта поєднується із протилежною тенденцією до стримування дієвості. Більшість музичних номерів ілюструє «внутрішнє» життя персонажів, в той час як поворотні моменти сюжету в музиці відбилися дуже скупі. Досить стриманими є авторські ремарки щодо поведінки персонажа на сцені. Всі композиторські вказівки, що стосуються сценічного рішення, можна поділити на дві групи: першу складають коментарі щодо положення на сцені, сценічних дій, рухів персонажів, які нерідко передбачають взаємодію із реквізитом; другий тип – вказівки щодо характеру виконання.

Взаємодія з реквізитом має переважно сюжетний сенс або розкриває образ персонажа. Наприклад, Генрі, в двох сценах показаний як любитель легких наркотичних засобів («Генрі і Наталі у нього вдома. Він налаштує великий бонг», № 5; «Він затягується, а потім пропонує Наталі», № 5; «Наталі в своїй кімнаті з Генрі. Він майструє трубку з яблука», № 12). В № 13а «Хороше зрушення» / «*A Good step*» «експонується» символічний предмет, пов'язаний для головної героїні із сином («Діана вдома. Поруч із нею, на стільці або столі, стоїть коробка з речами з дитячої кімнати»). «Діана ристься в речах і врешті



знаходить музичну шкатулку. Вона піднімає музичну шкатулку, деякий час розмірковує, а потім відкриває»). Нерідко композитор вказує на появу привида, який повинен вийти на сцену, хоча і не має на даний момент музичного матеріалу («Ден починає прибирати за Діаною. Гейб спостерігає», № 17, т. 18). Характер музики, як правило визначається зазначеним композиторами жанром (фолк, рок, вальс), але зустрічаються і ремарки на кшталт «Показово радісно і бадьоро» (№ 7). Отже, не зважаючи на лаконізм, композиторські позначки Т. Кітта вказують на те, що він уже мислить сценою і передбачає певний візуальний план дії. З'ясуємо як саме доповнює його Майкл Грейф своїм режисерським рішенням.

Вже в першій сцені **«Лише ще один день» / «Just another day»** (№ 2) бродвейської постановки ми бачимо цікаві режисерські знахідки.

По-перше, це різнорівневі сцени, що відкривають, наче в розрізі, різні кімнати та поверхи будинку, де живе сімейство Гудменів (Діана, її чоловік – Ден, донька Наталі та привид померлого сина – Гейб). В певних моментах сцени персонажі опиняються в одній площині, коли у них відбувається розмова (перший епізод, Діана та Гейб, другий – Діана і Наталі), в інших – вони співають в різних площинах, утворюючи разом з тим злагоджений ансамбль. Нічим режисер не вказує, що Гейб – примарна постать. Мати має перепалку з сином, потім відправляє його до школи так, неначе, це й дійсно «звичайний день».

По-друге, це поступове «скидання пелени» з образу Діани, яка повстає в психологічній динаміці вже в експозиційній фазі. Головна героїня відразу починає приваблювати, «чіпляти» глядачів гостро іронічною інтонацією, коли вона характеризує своє сімейство: «Мій син – маленький негідник, мій чоловік – зануда, моя дочка, хоча і геніальна, але дивна» (тт. 35–40), – співає Діана. І глядач починає думати, що ця жінка твереза і не позбавлена гумору, хоча поступово це враження стирається. В центрі сцени – комічний процес приготування Діаною сніданку. Звісно, в музичному тексті щодо цього немає ніяких ремарок, втім він надає дії певного темпоритму. Жінка бадьоро розкладає сендвічі по столу для всієї сім'ї, а коли стіл закінчується – про-

довжує робити це на стільцях, що стоять навколо столу, а потім – на підлозі; тут для глядача відкривається, що вона не така вже й адекватна, якою здавалася на початку. Вірогідно, в такій надмірній, дещо безглуздій активності героїні режисер прагнув відтворити маніакальну фазу біполярного розладу Діани, в якій вона перебуває. З огляду на її дії фраза «Ще один день» починає сприйматися як прагнення впевнити себе в тому, що все йде так, як у нормальних сім'ях. Коли до кухні заходять чоловік і донька, по їх занепокоєних поглядах зрозуміло, що день дійсно звичайний (в сенсі, що їх не дивує поведінка Діани), але навряд чи «нормальний».

Третій важливий сценічний аспект першої сцени – трактовка образу Гейба, привида померлого сина Діани, який знаходиться на сцені нарівні з усіма іншими учасниками дії, і глядач, який не знає сюжету, спочатку сприймає його як живого персонажа. Його поведінка нічим не вирізняється від інших героїв – він метушливо одягається, взуває та зав'язує кросівки, наче збираючись до інституту. Втім, на відміну від Діани, образ якої відразу ж «розвінчується», містифікація із Гейбом продовжується протягом усєї сцени. Вона має символічний зміст – постать Гейба, присутня у думках кожного з героїв сюжету, є найбільш важливою причиною розладу в сім'ї та психічних розладів кожного з персонажів.

Четверта сцена спектаклю «Хто божевільний»/ «*Who's crazy?*» ілюструє новий підхід режисера до диференціації сценічного простору. Діана сидить в кріслі перед лікарем Доктором Файном в білому халаті, в руках якого – великий лоток с банками пігулок. Пізніше підсвічується верхній ярус, на якому знаходиться Ден; Генрі та Наталі, що сперечаються на музичні теми. Світлове оформлення – підсвічення різних секторів сцени – надає можливість переключатися не тільки в просторі, але й в часі: візити до Доктора Файна, який корегує лікування Діани, відбуваються періодично (тиждень, три, п'ять, сім) і після кожного з них світло на першому поверсі гасне, розділяючи ці невеликі діалогічні сценки. Відрізняються і дії Діани протягом номера. Так, у вальсовому епізоді («*My psychopharmacologist and I*») вона підводиться з крісла та починає танцювальні рухи, в той час, як лікар завмирає, неначе застигаючи у часі. Це доводить, що «запрошення до



танцю» примарне і відбувається подумки, а не в реальності. Під час останнього рефрену чоловік і Діана співають разом, але продовжують знаходитись в різних площинах, що свідчить про те, що персонажі переживають схожі думки одночасно, але не перебувають поряд.

П'ята сцена **«Ідеальний для тебе» / «Perfect for you»** розпочинається відповідно до партитури з майстрування бонгу (прилад для паління марихуани). Наталі відсторонюється від Генрі, відходить в інший бік сцени – вона впевнена, що продовження відносин із Генрі не принесе їй нічого доброго. Дівчина ілюструє неприйняття його стилю життя, беручи куртку та наплічник і, вочевидь, збираючись піти. Втім, в останніх тактах їх «напівдуєту» (основне ліричне висловлювання належить Генрі, тоді як Наталі підключається лише в останніх репліках) втрачає рішучість і цілує хлопця. Раптово дія переключається в інший сектор сцени – тут сидять Діана і Ден і обговорюють майбутнє весілля. Глядач повинен зрозуміти, що це не реальний діалог, а флешбек, який розвіюється, коли Діана тягнеться обійняти чоловіка і з розчаруванням ловить пустоту.

Продовженням спогадів про минуле є сольний номер Діани **«Я сумую по горах» / «I miss the mountains» (№ 6)**. Насичений елементами кантрі, він звучить як ковток свіжого повітря серед задушливої реальності, яка пригнічує головну героїню. Насправді вона сумує не по горах, а по тих часах, коли вона відчувала себе живою. Неначе відчувши в собі сили все повернути та почати все з «чистого листа», Діана бере відро (для сміття) і починає виймати зі своєї сумочки баночки з пігулками та їх викидати. Як бачимо, для того, щоб візуалізувати відповідний настрій, режисерові не потрібно працювати над якимись складними сценічними рухами. Як і в попередньому номері, тут достатнього одного жесту і одного предмету, щоб вичерпано і глибоко змалювати ситуацію.

№ 7 «Це буде добре» / «It's gonna be good» показує персонажів Дена і Діани на різних поверхах сцени. Ден зустрічає Наталі разом з Генрі, який прийшов знайомитися з її батьками. Діана робить прибирання на нижньому поверсі. Вони сідають в кухні, і входить Діана з тортом для померлого сина. Діана виглядає шокованою, коли Наталі вголос вимовляє, що Гейб – це її померлий брат. Фактично лише в цей

момент глядач повністю усвідомлює, що Гейб є приви́дом (**№ 8 «Його тут нема» / «He's no there»**). Наталі дуже драгується з приводу всієї ситуації, оскільки вона втомилася від постійної незримої присутності померлого брата в думках її батьків. Ден демонстративно задмухує свічки на торті, чим підкреслює своє скептичне ставлення до «сімейної традиції». Це розлючує Діану. Відбувається різке затемнення, Наталі та Генрі зникають, і нарешті звучить дует головних персонажів.

Дует-сварка Діани та Дена **«Ти не маєш і гадки» / «You don't know» (№ 9)** не є традиційним дуєтом, оскільки в ньому є третя партія – Гейба. З диспозиції персонажів на сцені глядач починає розуміти, що постать Гейба бачить одна Діана. Деякий час вона сидить за столом, дивлячись в пустоту, ігноруючи обох чоловіків, які наче змагаються за її увагу. Врешті-решт, мізансцена ілюструє, що в цій боротьбі перемагає привид. В завершенні дуєту, продовжуючи опиратися чоловікові, Діана обіймається з сином: схиляє голову на його груди, що виглядає як досить інтимний, двозначний жест.

Збільшення кількості «віртуальних» персонажів на сцені спостерігається і в дуєті Наталі та Генрі (**№ 10 «Суперхлопчик та Невидима дівчина» / «Superboy and the Invisible girl»**), що розкриває суперечливі почуття героїні, ображеної на ту увагу, яку батьки приділяють її померлому брату. У зв'язку з цим, крім Наталі та Генрі, на сцені з'являються Діана, до якої подумки звертається дівчина, та Гейб.

Знайомство Діани з новим психіатром (**№ 11 «Доктор Рок» / «Doctor Rock»**) вирішене як комічна сцена, де в черговий раз переплітаються реальне та примарне. Доктор Медден ввижається їй в образі рок-зірки. В партитурі, окрім відповідних музичних засобів, міститься детальна ремарка щодо поведінки персонажа. Після рокового рифу (на слові *«Yeah...»*), він обертається навколо себе і запалюється світло. Діана підозріло дивиться на нього і, поки він відвертається в пошуку її документів, звучить новий потужний акорд, що знову перетворює його на рок-зірку. Раптово Діана та лікар нерухомо застигають та підсвічується верхній поверх сцени – на ньому з'являється постать Гейба, і він співає своє соло (**№ 12 «Я живий» / «I'm alive»**). Діана дивиться вгору, неначе чує його. При поверненні до діалогу Діани із доктором Медденом (**№ 13 «Йди зі мною»**), який відбувається через



чотири тижні, просто знову підсвічується нижній поверх. Наступний епізод – Наталі, яка знаходиться в правому верхньому секторі сцени і намагається грати на фортепіано, але постійно помиляється. З поверненням рефрену («Злови мене, я падаю») світло переключається на постать Діани.

В № 14 знову відбувається розмивання межі між реальним та примарним. Діані сниться (чи вона галюцинує) танець із Гейбом («**Я бачила як ти освітив бальну кімнату**» / «*I saw you light the ballroom*»), що втілюються в сценічній дії. Як і в № 10, де Діана обирає між померлим сином та чоловіком, завдяки сценічному рішенню виникає двозначність: поєднання світлої ліричної музики із білим одягом персонажів (білий смокінг у Гейба, сорочка у Діани), інтимними жестами (обійми, поцілунки) побуджує сприймати їх як закохану пару.

№ 15 «**Є світ**» / «*There's a world*» – меланхолійно-лірична арія Гейба, в якій він запрошує Діану до свого світу, тобто схиляє до самогубства. Героїня спочатку слухає спів привида, сидячі в кріслі, пізніше він бере її за руку (на словах «Ходімо зі мною» / «*Come with me*») і кружляє в танці. В цей час на сцені підсвічується постать лікаря із журналом (картою пацієнта), що описує стан Діани (розмовні репліки), яка скоїла самогубство (ріже вени) під звабливу пісню Гейба. Ані в музичному, ані в сценічному тексті власне сцена насильства не втілилась. Така «цнотливість» спектаклю здається навіть дивною, оскільки сам сюжет твору виник із досить провокативного скетчу «Почуваючись електрично» («*Feeling electric*»), основною дійовою особою якого є жінка на електричному стільці. Можливо, такого підходу вимагає цензура бродвейського театру. Надалі (№ 15a «*ECT*³») дія переключається на доктора Меддена, який запевняє Діану згодитись на електрошокову терапію для Діани.

Цікаве сценічне рішення спостерігається в № 17 «**Чи не бачила я вже це кіно?**» / «*Didn't I see this movie?*» (є тільки в клавірі, в партитурі відсутній): Діана лежить на операційному столі, в білій довгій сорочці, волосся зав'язане. Поряд із нею – Гейб та Ден. Жінка від-

³ Англomовне ECT – це абрeвіатура для electroconvulsive therapy – електрошокової терапії.

чуває обурення на чоловіка, який сприяв призначенню терапії («Чому ти думаєш, що задля тебе я готова втратити розум?» (т. 50–53). Водночас акторка демонструє ознаки божевільля – надмірна жестикуляція, міміка, дивна хода. В сцену додається фантазмагоричний елемент – Гейб катає її на операційному столі. Коли входить чоловік, він завмирає. Звучить соло Дена (№ 18 «Світло в темряві» / «*A light in the dark*»), яке наче пробуджує почуття кохання, що залишилося у Діани, і, врешті-решт вона підписує згоду на терапію.

У № 19 («Якби ж я була тут» / «*Wish I were here*») виникає розщеплення дії на реальне та примарне – на нижньому поверсі відбувається сеанс терапії (люди в білих халатах обертають операційний стіл), на верхньому – уявний діалог Діани із Наталі (вочевидь, вона марить його під час сеансу), неначе свідомість жінки вивільняється і вона парить над тілом (подібно до того, як зображується клінічна смерть в кінематографі).

У другій дії Діана повертається додому (№ 20 «Пісня забуття» / «*Song of forgetting*»), але переживає часткову втрату пам'яті. В сцені пригадування (№ 23 «Краще ніж раніше» / «*Better than before*») сімейство сидить за столом, показуючи різні фото Діані. Єдине, чого поки що не може пригадати Діана – це її сина, хоча щодалі починає відчувати, що якоїсь деталі в її спогадах не вистачає (№ 24, «Повторні струси» / «*After shocks*»). В цей час світло фокусується і на постаті Діани (I поверх), і Гейба (II поверх). Гейб спостерігає за всіма діями Діани, неначе очікує моменту слабкості, коли можна буде змусити героїню побачити його.

№ 26 «Я не знаю» / «*I don't know*» (Реприза № 9) містить поворотний момент сюжету. На фразі «Чи говорила ти з чоловіком про депресію, галюцинації, про сина?» Діана тихо перепитує: «Про кого?». Тут лікар розуміє, що чоловік навмисне не згадував Гейба. Вдома Діана відкриває музичну шкатулку (№ 27 «Як я могла забути» / «*How could I ever forget*»), що відзначено у партитурі, підкреслюючи її роль як ключового символу. № 28 «Це буде добре» (реприза № 7) містить сварку Діани з Деном, який не хоче називати ім'я померлого сина і розбиває шкатулку (т. 33 партитури). Як тільки Діана залишає чоловіка (№ 29), повертається привид Гейба.



В № 37 «Я той, хто...» / «*I'm the one (reprise)*» через мізансцену розкривається розпач та зсув у психічному стані Дена. Він б'є кулаком по столу на словах «Наче ти ніколи й гадки не мала, хто я» (т. 12), і починає бачити Гейба. Тут вперше показана сценічна взаємодія Дена із приви́дом сина. «Чому ти не пішов з нею?» – питається Ден (т. 25), «Відпусти мене», – благає він (т. 27). Спочатку Ден відганяє Гейба («Йди звідси», «Залиш мене» тт. 21–23). Гейб не просто ближче підступається до нього, як зазначено в клавiрi («Гейб присувається ближче»), а підходить ззаду і хапає чоловіка за плечі, за рахунок чого режисер поглиблює драматизм моменту. Ден намагається вивільнитися з його обіймів, але не може, що символізує його провал у божевілля. Нарешті, Ден визнає присутність сина, що підтверджують сценічні засоби: він повертається до нього обличчям, називає по імені, простягає до нього руки. Привид зникає, коли повертається Наталі.

Вся фінальна сцена № 39 «Світло» / «*Light*», проходить в темряві. Пізніше підсвічується стіл, на якому щось пише Генрі. В момент, коли починає співати секстет, підсвітлюються всі рівні сцени – на верхньому сидить Гейб, на середньому Діана з Доктором Медденом, на нижньому – сімейство Гудменів, які щось святкують (день народження) за столом втрьох із Генрі. В завершенні всі персонажі спускаються на нижній рівень.

Висновки. На відміну від режисерського експерименту в оперному театрі, коли партитура може втрачати «своє провідне значення, поступаючись лiдерству музичному спектаклю» (Куклінська, 2020), бродвейський мюзикл *Next to normal* ілюструє єдність задуму композитора (Т. Кітт) та режисера (М. Грейф), які прагнуть бути зрозумілими публіці. Не в останню чергу це зумовлено тим, що деякі елементи сюжету настільки кінематографічні, що здаються мало доступними для втілення суто музично-сценічними засобами. Так, надзвичайно складною є сценічна реалізація образу приви́ду, різноманітних флешбеків (№ 5), розмежування кадрів паралельної дії (№ 16), вивільнення свідомості Діани під час *ECT* (№ 18). Втім, режисерові вдалося це здійснити мінімальними засобами, не залучаючи спецефектів. Отже, найважливішими інструментами створення сценічного тексту є:

- двоповерхова сцена з різними секторами – дозволяє реалізувати швидкі часо-просторові переключення із збереженням динаміки дії і втілювати як ідею паралельної дії, поєднання реального та примарного;
- світло – спрямоване на відповідний сектор сцени, робить акцент на певному персонажі або парі персонажів, концентруючи увагу викладача на певній площині дії; інший підхід – рівномірне підсвічення різних секторів сцени, для спостереження за паралельною дією;
- лаконічний реквізит (сендвічі, відро для сміття, торт зі свічками, фото, шкатулка) – виводить на поверхню приховані підтексти і дозволяє розкрити психологічні особливості персонажів, приховані в музичному тексті, тобто виконує функцію опредмечування, конкретизації певних подій;
- жести – повороти голови та тіла персонажів вказують на їх «состунки» із привидом. Так, для Діани він реальний, тому вона завжди звертається до нього. Інші персонажі поводять себе так, наче Гейба на сцені немає, і лише в поворотні моменти починають його бачити (Ден в № 37); ідея флешбеку (спогадів Діани про її одруження із Деном) – реалізується через жест – жінка тягнеться обійняти чоловіка, але ловить пустоту;
- сценічна дія персонажів та мізансцена – надмірна жестикуляція та дивні рухи в видають в Діані божевільну (№ 17); танцювально-хореографічні елементи (доктор Медден, Діана та Гейб), катання операційного стола (Гейб, лікарі) – ірреальні елементи сюжету; обійми головної героїні із Гейбом ілюструють її вибір на користь примарного світу перед реальним (її чоловіком Деном);
- декорації – показово мінімалістичні; їх складають ключові об'єкти: обідній стіл символізує сімейний будинок Гудменів, операційний – лікарню, зручне крісло – сеанси психотерапії;
- костюми – заслуговують найменше уваги постановників, оскільки побутовий сюжет орієнтує на повсякденний одяг (джинси, светр, сорочка тощо); на цьому тлі вирізняється танець Гейба та Діани, де обидва в білому (№ 4), що надає дії прихованого підтексту; білий може розглядатися й як символ божевільля (сорочка Діани в лікарні).



Виокремимо основні функції сценічного оформлення мюзиклу:

- конкретизація (опредмечування) певних подій (жести, реквізит);
- розшарування подій в часопросторі (сцени, світла);
- розмежування реального та примарного світів (сценічна дія, мізансцена, сцена, костюми), або містифікація (на початку Гейб сприймається як реальний персонаж);
- динамізація темпоритму спектаклю – навіть якщо сценічної дії не передбачається, персонажі виконують якісь рухи (хореографічні елементи).

З точки зору музичного змісту, постановка заглиблює трагізм образу Діани, який полягає в тому, що вона обирає примарного чоловіка замість реального. Причому стосунки між нею та померлим сином в сценічному рішенні виходять за межі ролей «мати – син» – про це свідчать їх танець, цілування рук, обійми, які дозволяють розглядати їх як романтичну пару персонажів, на що в музичному тексті опери є лише натяк.

Отже, сценічний текст мюзиклу «Next to normal» спрямований на поглиблення музичного змісту та багатогранне розкриття образу примарного світу (галюцинацій, психічних розладів, божевілля) через роботу з простими символами, які будуть зрозумілими публіці.

ЛІТЕРАТУРА

- Григорьянц, Т. (2007). Семиотика сценического текста. *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2007. С. 66–69.
- Косилкин, М. Ю. (2017). Проблемы анализа сценического текста постановки оперы. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов н/ Д. 2017. С. 84–89.
- Куклинская, М. Я. (2018). Оперное исполнительство XXI века как научная проблема. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2018. С. 20–38.
- Куклинская, М. (2020). Партитура и музыкальный спектакль: динамика взаимоотношений на европейской сцене конца XX – начала XXI века. *Музыкальная академия*. 2020. № 1. С. 110–121. DOI: 10.34690/39.
- Лю Цзянь, (2020). Композиторский текст мюзикла: «Next to normal» Тома Кита. *European Journal of Arts. Scientific Journal*. 2020. № 2. P. 72–78.

- Flashback, (2020). URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback> (дата звернення: 29.08.2020).
- Next to Normal, (2011). To Close on Broadway. January 16. <https://www.broadwayworld.com/article/NEXT-TO-NORMAL-to-Close-on-Broadway-January-16-20101110> (дата звернення: 29.08.2020).

REFERENCES

- Grigoryants, T. (2007). Semiotika stsenicheskogo teksta. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. Tomsk, 2007. S. 66–69 [in Russian].
- Kosilkin, M. Yu. (2017). Problemy analiza stsenicheskogo teksta postanovki opery. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanakh*. Rostov n/ D. 2017. S. 84–89 [in Russian].
- Kuklinskaya, M. Ya. (2018). Opernoe ispolnitelstvo XXI veka kak nauchnaya problema. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*. 2018. S. 20–38 [in Russian].
- Kuklinskaya, M. (2020). Partitura i muzykalnyy spektakl: dinamika vzaimootnosheniy na evropeyskoy stsene kontsa XX – nachala XXI veka. *Muzykalnaya akademiya*. 2020. № 1. S. 110–121. DOI: 10.34690/39 [in Russian].
- Lyu Jian, (2020). Kompozitorskiy tekst myuzikla: «Next to normal» Toma Kitta. *European Journal of Arts. Scientific Journal*. 2020. № 2. P. 72–78 [in Russian].
- Flashback, (2020). URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback> (дата звернення: 29.08.2020).
- Next to Normal, (2011). To Close on Broadway. January 16. <https://www.broadwayworld.com/article/NEXT-TO-NORMAL-to-Close-on-Broadway-January-16-20101110> (дата звернення: 29.08.2020).

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.



УДК 792 (477.64) «18/19»

DOI 10.34064/khnum1-5714

Гердова Т. С.

ORCID 0000-0003-0805-927X

Запорізький національний університет

69600, вул. Жуковського, 66, м. Запоріжжя, Україна

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ОЛЕКСАНДРІВСЬКА (ЗАПОРІЖЖЯ): КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.

АНОТАЦІЯ • Гердова Т. С. Театральне мистецтво Олександрівська (Запоріжжя): кінець ХІХ – початок ХХ ст. Стаття присвячена вивченню початкового етапу становлення театрального мистецтва одного з регіонів південно-східної України. Розглянуто історичні умови та особливості театрального мистецтва Олександрівська й однойменного повіту Катеринославської губернії. Обґрунтовано співіснування в регіоні двох типів театру: західноєвропейської традиції та народно-театральної традиції. Перший різновид театру був представлений переважно іноземними трупами-гастролерами, другий – колективами українських артистів, місцевими аматорськими драматичними гуртками. Факторами розмежування двох типів театру визначено форму організації театральної справи, репертуарні й жанрові пріоритети, питання професіоналізації. Трупи західноєвропейської традиції функціонували у формі одноосібної приватної антрепризи; репертуар їх складався з творів західноєвропейських та російських драматургів, композиторів; жанровий спектр вистав представлений драмами, операми, оперетами, водевілями. Для труп народно-театральної традиції характерною організаційною формою були акторські товариства; репертуар майже виключно складався з творів українських авторів, у тому числі місцевих; характерні жанри – музично-драматична п'єса, нескладна українська опера. Відзначено елементи самовдосконалення в діяльності обох театральних груп, але в цілому вектор професіоналізації на розгляданому історичному етапі виражений недостатньо чітко. • **Ключові слова:** *театральне мистецтво, приватна театрально-антреприза, театр народної традиції, театр західноєвропейської традиції, драматичні вистави, оперети, опери.*

ABSTRACT • Gerdova T. S. Theater Art in Oleksandrivsk (Zaporizhzhya): end of the 19th – beginning of the 20th centuries.

Introduction. Theoretical background. The territorial formation and economic development of Olexandrivsk and the district is associated with the activation of social, including artistic, life all aspects in the Russian Empire. The creative potential of small towns, including Olexandrivsk, has become a fertile ground for the development of the principles and means of theatrical and stage creativity. Theater, as the most democratic form of art, is directly connected with changes in public life. The theater significant social role and insufficient knowledge on it in the Olexandrivsk conditions and its district determined the relevance of the research topic.

The researches by S. Voitkovsky (2014), G. Dadamyán (1987), M. Yevreinov (2019) constitute the scientific and theoretical basis of the work. The study of theatrical art in the Oleksandrivsk (Zaporizhzhya) region is based on the works of O. Antonenko (2017), S. Grushkina (2011), T. Martynyuk (2003).

The aim of the research is to study the theater art in Olexandrivsk and the district of the same name as an integral phenomenon of a certain time. **The tasks** of the work are determine the origins of the theater art in the region, coverage of the features of this phenomenon, identification of theater companies' organizational forms, study of the theater groups' repertoire and genre priorities, consideration of theater art professionalization issues in the region. **The methodology** involves the application of the basic dialectic principles (to reveal the internal contradictions of the research subject and the sources of its development); historical principle (to study the theater' development as a process of changes in existence' some forms); comparative method (to identify the theater art characteristics in the region); source study method (to create an archival and historical base for studying the problem); axiological approach (to identify of the theater artistic troupes' value orientations in the region).

Results of the research. Historical materials contain a few facts about the theatrical entertainment of the local population long before the foundation of Olexandrivsk. Similar to the more inhabited neighboring regions, in these territories the existence of a folk theater is likely, the roots of which M. Yevreinov sees in magical actions, rituals and buffoonery. The researcher considers the theater of Russia, the roots of which are in the theatrical art of Europe, to be a counterbalance to folk theater. At the state level, these traditions have been



inculcated since the 17th century. This process in the region began from the time of Olexandrivsk foundation.

There are two most stable groups of theater collectives in the theater environment of the region. Domestic and foreign drama and opera troupes, which were guided by the Western European theater traditions, are made up the first group. Ukrainian artists' association and local amateur drama circles that further developed the traditions of folk theater consisted the second group. They united by the idea of national dramatic art. The factors of theater collective' differentiation in this region are the form of organization of theater business, repertoire and genre priorities, issues of professionalization. The sole proprietorship form is characteristic for the Western European tradition collectives. In Olexandrivsk and the district, the private enterprise was the dominant form, as the most active organization type of theater business. This type of enterprise does not have the conventions of imperial, state, municipal and other theaters in terms of repertoire and personnel relations. This provided it with freedom, mobility and ingenuity. The organizational form of the partnership is characteristic for the troupes oriented towards the traditions of folk theater. Democracy of this form manifested itself in collective decision-making. The next factor in differentiating theater groups is repertoire and genre priorities. The Western European tradition troupes gave preference to the works of Western European and Russian authors. Ukrainian authors' works, Ukrainian song and dance folklore dominated in the repertoire of Ukrainian associations, which continued the traditions of folk theater. These groups preferred works of a pronounced national orientation. The repertoire differences between the two groups reflected to the methods and skills of acting. It is necessary to master Italian vocal technique, classic instrumental technique, conducting symphonic skills in the Western European tradition troupes. In Ukrainian troupes' music and dramatic performances, universal training actor is needed, equally skillful in stage speech, the folk dance, the style of folk singing. The theater groups' genre preferences repertoire related to an orientation towards the original artistic traditions. The Western European tradition' collectives repertoire abounded in dramas, operas, operettas and the romances, arias, opera scenes in the concert departments. The Ukrainian folk-theater tradition repertoire dominated by music and drama plays, simple Ukrainian opera and Ukrainian folk songs, romances by domestic composers in concert departments.

In Olexandrivsk and the district, questions of theater art' professionalization were not publicly raised widely. Some striving for the performances artistic level increase we can saw in the practice of inviting famous artists for touring performances. Thanks to this, acting skills, methods of working on the role and the performance as a whole enriched. Invitations to participation in the performance of famous performers of the folk-theatrical tradition to Ukrainian troupes were episodic. An indicative fact of development was the director's position emergence in the Western European tradition troupes.

Conclusions. The peculiarity of theater art in the Olexandrivsk region is the absence of a local professional theater, represented, on the one hand, by the work of guest domestic and foreign troupes, on the other – by Ukrainian artistic societies and local amateur associations. The dominant groups of groups embodied two types of theater: Western European tradition and folk tradition. These types of theater functioned in various organizational forms. Dramatic and operatic corpses of the European tradition were characterized by a form of individual private enterprise; Ukrainian groups that developed the traditions of folk theater – a form of acting society. Theater troupes of these two traditions distinguished by their repertoire priorities. The core of the repertoire of the Western European tradition groups was the Russian and Western European authors' works. The groups, which developed the folk theater, staged mainly plays by Ukrainian and local authors.

The vector of theatrical art development in the Olexandrivsk and region is not clear enough at the historical period under consideration. An organized and purposeful movement towards the theater art professionalization in the region of this historical period is not visible. Certain facts of attracting famous artists and interaction with other groups as well as the emergence of the directed theater can be considered as elements of a professionalization. ● **Key words:** *theater art, private theater enterprise, Ukrainian folk tradition' theater, Western European traditions' theater, theater dramatic performances, operettas, operas, Olexandrivsk (Zaporizhzhia).*

Постановка проблеми. Кінець XIX – початок XX ст. – час активного формування адміністративно-територіальних одиниць Катеринославської губернії, в тому числі й Олександрівського повіту та Олександрівська як його центру. Економічне освоєння цього регіону пов'язане з активізацією всіх соціальних процесів, що вплинули



й на інтенсифікацію мистецького життя. Це регіональне явище вписується в річище суспільного руху Російської імперії. Зростання міст, міського населення, активізація всіх напрямів громадського життя стає властивим не тільки обом столицям держави того часу, а й провінційним регіонам. Проте у віддалених від столичних центрів населених пунктах мистецьке життя розвивалося менш динамічно, а театральне мистецтво здебільшого залишалося в тіні. Втім, творчий потенціал малих міст був живильним ґрунтом для художніх досягнень у великих центрах, безцінним ідейним і образним фондом епохи та своєрідною майстернею принципів, засобів театральньо-сценічної творчості. Сказане є справедливим і щодо Олександрівська й одноіменного повіту.

Серед інших видів мистецтв театральне є найбільш демократичним. Його відрізняє безпосередній зв'язок з життєвими подіями й образами, живий відгук на соціальні настрої, будь-які зміни в суспільному житті. З доступністю театру пов'язана його масовість і популярність, що визначає його особливу роль у соціумі. Висока соціальна роль театру, недостатня вивченість його проявів і функціонування в Олександрівську та повіті визначили *актуальність* заявленої теми дослідження.

Огляд літератури. Науково-теоретичну базу роботи склали дослідження С. Войтковського (2014), Г. Дадамяна (1987), М. Євреїнова (2019). Загальний огляд М. Євреїновим (2019) історії театру Росії мав для статті методологічне значення. Окремі положення С. Войтковського (2014) щодо історії російського театру було використано при вивченні особливостей становлення цього мистецтва в Олександрівську. Розгляд Г. Дадамяном (1987) деяких форм театральної діяльності став орієнтиром при аналізі аналогічних явищ в Олександрівському регіоні.

Частково розвиток театру Олександрівського краю різних історичних періодів відображено в роботах О. Антоненка (2017), С. Грушкіної (2011), Т. Мартинюк (2003), які вказали на окремі аспекти його функціонування. Т. Мартинюк (2003) досліджувала роль театру у становленні музичного професіоналізму краю. С. Грушкіна (2011) підкреслила жанрово-видову специфіку театру у взаємодії різних

видів мистецтв, що складали культурний простір регіону. Панораму становлення й розвитку театру Олександрівська, перейменованого на Запоріжжя у радянські часи, доповнив О. Антоненко (2017). Отже, відсутність роботи, присвяченої дослідженню театрального мистецтва Олександрівська, є підставою для звернення до запропонованої теми.

Метою статті є вивчення театрального мистецтва Олександрівська та однойменного повіту як цілісного регіонального явища. Для цього були поставлені такі **завдання**:

- визначити витоки театрального мистецтва регіону;
- висвітлити особливості театрального мистецтва регіону;
- виявити організаційні форми театральних труп у регіоні;
- розкрити репертуарні й жанрові пріоритети театральних труп;
- розглянути питання професіоналізації театрального мистецтва регіону.

Методологія дослідження передбачає застосування основних принципів діалектичного методу (для розкриття внутрішніх протиріч та джерел розвитку театру в регіоні); історичного принципу (для вивчення розвитку театру в регіоні як процесу змін певних форм його існування); порівняльного методу (для з'ясування особливостей театрального мистецтва регіону); джерелознавчого методу (для створення архівно-історичної бази вивчення проблеми); аксіологічного підходу (для виявлення художньо-ціннісних орієнтирів театральних колективів Олександрівська).

Виклад основного матеріалу. Неправильно було б вважати створення і подальший розвиток Катеринославської губернії та Олександрівська в її складі вихідною точкою виникнення театрального мистецтва цього повітового міста. Безсумнівно, на території майбутнього Олександрівська й однойменного повіту задовго до їх створення існували невеликі поселення, жителі яких займалися переважно землеробством. Історичні джерела засвідчують небагато фактів, на основі яких можна було б судити про свята і театралізовані розваги місцевого населення. Звичайно, мова не може йти про театральні вистави в їх сучасному розумінні. Однак, за аналогією з більш обжитими сусідніми регіонами, цілком ймовірно існування на тери-



торії майбутнього Олександрівського повіту різних видів народного театру¹. Очевидно, що традиції народного театру збереглися і до часу заснування самого Олександрівська, частково навіть і в пізніші часи. Приймаючи це міркування за вихідне, можна стверджувати, що для досліджуваного регіону (як загалом для слов'янського населення) народний театр був первинною формою театрального мистецтва.

Розглядаючи театральне мистецтво Російської держави, М. Євреїнов (2019) розділяє два поняття: російський театр і театр Росії². Коріння театру російського (слов'янського в цілому) автор вбачає у магічних дійствах, обрядах і скоморостві. А театр Росії, на думку дослідника, вийшов із театрального мистецтва Західної Європи, яке прищеплювалось на державному рівні з XVII ст. Ці традиції запроваджувались також і в художнє життя Олександрівська другої половини XIX ст. – часу зміцнення його як повітового центру. Саме тоді театр у регіоні набув форм, близьких до сучасних. При нечисленності свідчень щодо театрального життя Олександрівська й однойменного повіту XIX ст., відомості, що містяться в них, досить різноманітні й хаотичні. Для створення цілісного уявлення про сценічне мистецтво в Олександрівському повіті та його центрі необхідно систематизувати історичні факти за позиціями, які в сукупності ясно відбивають суттєві риси досліджуваного об'єкта. Це наявність театральних колективів та їх територіальна «приписка», організаційна форма функціонування, репертуарні та жанрові уподобання, вектор розвитку. Зі спрямованістю вектора пов'язане і питання професіоналізації театрального мистецтва.

Історичні джерела наводять відомості про найрізноманітніші театральні колективи, що функціонували на території Олександрівська та його повіту впродовж другої половини XIX ст. Просте перерахування цих колективів недостатньо ясно репрезентує театраль-

¹ Різновидами народного або фольклорного театру є мистецтво скоморохів, ляльковий театр Петрушки, балагани, райок, вертеп, і, насамкінець, народна драма.

² Дослідження театрального мистецтва Олександрівська необхідно спирається на аналогічний процес у Російській імперії, тому що Олександрівськ, як частина Катеринославської губернії, розвивався у складі цієї держави, і його соціально-культурному життю притаманні усі загальнодержавні тенденції.

не середовище досліджуваного регіону. Чітке уявлення про нього може дати узагальнення розрізаних фактів. Абстрагуючись від випадкових і поодиноких явищ, у театральному середовищі Олександрівська того часу можна виділити дві найбільш стійкі групи театральних колективів. До першої належать драматичні трупи (Войтоловського, Е. Камінської та Я. Ліберта, А. Лейбова-Компанійця та ін.)³ й оперні трупи (Ж. Гонсалеця, А. Костаньяна, Г. Кудрявцева, С. та М. Енгель-Кронів та ін.). Іншу групу складають драматичні гуртки і творчі колективи Всеукраїнського товариства «Просвіта», Катеринославського Наукового товариства, а також численні товариства українських артистів.

При порівнянні цих домінуючих груп стає очевидним, що перша група представлена виключно приїжджими театральними колективами, тобто трупами-гастролерами. В цих трупах налічувалось багато іноземців і серед артистів, і серед антрепренерів. Учасники цих труп – професійні актори. Друга група театральних колективів представлена і приїжджими, і місцевими українськими артистичними силами. Всіх їх об'єднувала ідея розвитку національного драматичного мистецтва і пропаганда творчості українських драматургів та композиторів. Однак українські трупи складались як із професійних акторів, так і з аматорів. Наприклад, у драматичних гуртках «Просвіти» поруч з аматорами Д. Бірюковою, Є. Гарькавцевою, М. Коростовцевою, А. Павловською, В. Трубою, Е. Щеголевою, А. Федоровою працювали професійні актриси Л. Беднова, Н. Дорошенко (Просвіта в Катеринославі, 1915: 89).

Окреслені фактори цілісного бачення театрального мистецтва Олександрівська є в той же час факторами конкретизації і структуризації розмежування двох домінуючих груп театральних колективів даного регіону. В якості першого чинника розмежування візьмемо форму організації театральної справи. Для приїжджих

³ Список театральних колективів можна продовжувати й далі. З огляду на відсутність джерелознавчого напрямку дослідження, в даному випадку відображення всіх історичних фактів не є метою роботи. Тож у подальшому будуть застосовуватись скорочення.



до Олександрівська труп (перша група) була характерна форма одноосібної приватної антрепризи. Можливо, в цьому полягали переваги території Катеринославської губернії, що обживались з кінця XVIII ст. По-перше, тут були відсутні історично усталені форми організації театральної діяльності, як-то: імператорські, державні, казенні театри. Ці театральні установи змушені були керуватись у багатьох відношеннях смаками імператорського двору (імператорські театри) або державних чи муніципальних керівних установ (казенні, муніципальні театри). З часом ці вимоги та побажання перетворювались на усталені традиції, звички і штампи, що гальмувало художній розвиток театрального мистецтва взагалі.

Необхідність змін у театральному мистецтві обумовлювалася станом драматичного театру наприкінці XIX ст., протестом проти сценічної рутини. Очікувані зміни відбулися лише завдяки розвитку капіталістичних відносин, які спричинили появу нової форми організації театральної справи – приватної антрепризи. Остання відповідала духу часу, перетворюючи театр із замкнутого, обмеженого придворним колом, на загальнодоступний, відкритий для всіх бажаючих. Ця тенденція була закріплена К. Станіславським у назві новоствореного Художньо-загальнодоступного театру (1898). В організаційному сенсі цей театр являв собою приватну антрепризу. Така нова форма була вільна від застарілих та зашкарублених принципів і методів театральної діяльності, що уможливило художнє оновлення й формування традицій начебто з «чистого аркуша». Цей процес був важливий для розвитку театрального мистецтва Олександрівського регіону.

Інша перевага полягала в тому, що в Олександрівську та одноіменному повіті (і Катеринославській губернії взагалі) саме приватна антреприза була домінуючою формою, як найбільш активний різновид організації театральної справи. Над антрепризою не тяжіли умовності державних (імператорських, казенних, муніципальних) театрів у виборі репертуару, підборі кадрів тощо. Це надавало приватній антрепризі свободу, мобільність, винахідливість.

Протилежністю одноосібній приватній антрепризі в театральній практиці Олександрівського регіону виступали акторські товариства – інша організаційна форма театру, властива українським

акторам. Їх організаційну форму частково також можна вважати антрепризою, оскільки вони мали своєрідного антрепренера в особі керівника конкретного товариства. Товариства українських артистів, будучи антрепризами (що забезпечувало певну мобільність), мали колективний тип управління. Це відображало менталітет слов'янського населення, обцинний характер мислення. Демократизм внутрішньої організації артистичних товариств проявлявся у колективному прийнятті рішень творчого, організаційного й фінансового характеру.

Другим фактором розмежування театральних колективів, що існували в Олександрівську, був репертуар. Репертуарні, відповідно, й жанрові уподобання приватних антреприз значно відрізнялись від пріоритетів товариств українських акторів. Так, трупи приватної антрепризи віддавали перевагу драматичним п'єсам, операм, оперетам західноєвропейських і російських авторів. В основі репертуару, наприклад, міланської трупи Ж. Гонсалець – опери Дж. Верді, інших італійських композиторів. Трупа складалась переважно з італійських співаків, серед яких виділялись тенор М. Антонеллі, бас Діджуліо, сопрано Рубіні (Вавилов, Ткаленко, 2015: 70).

В оперній антрепризі Г. Кудрявцева рівною мірою використовувались твори західноєвропейських і російських композиторів – Ж. Бізе, Дж. Верді, Ш. Гуно, Р. Леонкавалло, Дж. Россіні, М. Глінки, М. Мусоргського, А. Рубінштейна, П. Чайковського (Музика і Театр, 1915, 30 квіт.). Близький за репертуаром до згаданих антреприз, в Олександрівську гастролював творчий колектив артистів Київської та Харківської опер, створений братами С. і М. Енгель-Кронами (Театр и музыка, 1902, 7 апр.). Володіння широким оперним репертуаром свідчило про високий рівень професіоналізму трупи.

Прикладом репертуарних уподобань драматичних антреприз може слугувати перелік вистав трупи Войтоловського (Театр, 1916, 28 дек.). Основою її репертуару були п'єси Л. Андрєєва («Білосніжка», «Нічний туман»), М. Арцибашева («Вороги»), В. Винниченка («Чорна пантера»), І. Гончарова («Обломов»), Кайяво («Загибла дівчина»), К. Незлобина («Бабуся»), І. Тургенєва («Дворянське гніздо»), С. Юшковича («Повість про пана Сонькіна»). Запропоновані місцевій публіці вистави були поставлені режисером Й. Арановським (Театр,



1916, 28 дек.). Даний колектив можна віднести до режисерського типу антрепризи. У той час далеко не всі антрепризи мали в своєму штаті режисера, робота якого істотно позначалась на художньому боці вистав. Тому поява антреприз, в яких за постановочну частину відповідав професіонал з відведеною режисерською посадою, можна розцінювати як значний крок вперед у розвитку театру як виду мистецтва.

Репертуар товариств українських артистів, драматичних гуртків «Просвіти», Наукового товариства ґрунтувався переважно на п'єсах українських авторів, використанні народної музики, що наближувало їх вистави до концертів. Так, 1911 р. в Олександрівську, як і в інших містах Катеринославської губернії, гастролювало Товариство малоросійських опереткових і драматичних артистів, очолюване Ф. Светловим, Г. Левченком, О. Матусиним (Новости театра, 1911, 3 нояб.). Жителі Олександрівська мали можливість познайомитися з п'єсами: «Степовий гість» Б. Грінченка, «Мартин Боруля», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Вихрест» О. Козіч-Уманської, «Маруся Богуславка» П. Куліша, «Невольник і травнева ніч» О. Матусина, «День правди» А. Мельяка та Мілла, «Кума Марта» М. Юльченко-Здановської, «Крути, та не перекручай» М. Старицького, «Втрачений рай», «Дорогою ціною» І. Тогобочного (там само).

Крім драматичних п'єс, репертуар українських труп складали оперети й опери. Це були зразки оперної творчості переважно українських композиторів. Така репертуарна спрямованість українських колективів реалізовувалась у виставах по селах Олександрівського повіту: Гуляй-Полі, Жеребці, Кінських Роздорах. Втім, поряд із «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, жителі Олександрівська могли почути і французьку оперету Ф. Ерве «Мадемуазель Нітуш» (Новости театра, 1911, 3 нояб.). Українські театральні трупи переважно використовували твори, що мали яскраво виражене національне та соціальне забарвлення. Це «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого; «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; «Вечорниці» П. Ніщинського (Просвіта в Катеринославі, 1913: 4), а також драматичні п'єси місцевих (катеринославських) письменників А. Кашенко, М. Кузьменко, Т. Сулими-Бичихіної (Просвіта в Катеринославі, 1915: 89).

Різний репертуар колективів приватних антреприз та українських театральних товариств вимагав відповідних методів і навичок роботи. Природно, що оперні вистави не могли бути поставлені без володіння артистами, наприклад, італійською вокальною технікою *bel canto* або без застосування класичної інструментальної техніки, без симфонічного диригентського мистецтва, побудови розгорнутих сцен в оперній виставі тощо. Тобто сам репертуар вимагав від артистів вузької спеціалізації в оволодінні європейським виконавським (вокальним чи інструментальним) мистецтвом.

П'єси ж українських авторів, в яких зливались драматичне мистецтво, спів і танець, не вимагали вузько-фахової спеціалізації. Тому для вистав з використанням розмовно-музичних епізодів, пісенно-танцювального фольклору, насичених гумором і веселощами масок-персонажів, імпровізаційності як основи акторського втілення образності були потрібні універсальні виконавці. Тому майже всі українські трупи за своїм характером були музично-драматичними.

З огляду на сказане, можна вважати приїжджі до регіону приватні антрепризи продовжувачами європейських театральних традицій, а товариства українських артистів і драматичні гуртки громадських організацій – продовжувачами традицій народного театру. Співвіднесення мистецтва українських труп з мистецтвом народного театру вимагає певного застереження. З одного боку, дуже велика історична перерва між діяльністю українських труп XIX ст. і споконвічно народних форм театру («вертеп», «Коза», «Маланка») не дозволяє вважати їх прямими спадкоємцями народного мистецтва. Однак виставам українських труп близькі «сміхова культура» новорічних народних ігор, стихія ярмаркових гулянь, імпровізація, національна пісенно-танцювальна основа (Казак, 2007). Використання у виставах українських труп персонажів-масок, перевдягань, співу й танців має коріння у стародавніх язичницьких ігрищах. Отже, відзначені риси дають підстави вважати українські трупи і драматичні гуртки громадських організацій продовжувачами традицій народного театру.

Жанрові уподобання в репертуарі театральних труп безпосередньо пов'язані з їх орієнтацією на вихідні театральні традиції. Так, у репертуарі європейськи орієнтованих колективів були дра-



ми, опери, оперети; у концертних відділеннях – романси, арії, сцени з опер. Українські трупи ставили переважно драматичні п'єси українських авторів, де музика і танці були невід'ємною частиною вистави, нескладні українські опери, зрідка оперети західноєвропейських композиторів; у концертних відділеннях виконували українські народні пісні, романси вітчизняних композиторів.

Питання професіоналізації театрального мистецтва в Олександрівському регіоні наприкінці XIX – початку XX ст. не ставились як суспільно значущі. Цьому сприяла, в першу чергу, відсутність організації, яка мала б централізувати театральну справу на державному рівні, подібно Імператорському Російському музичному товариству (ІРМТ) в музичному мистецтві Російської держави. На відміну від цілеспрямованої діяльності ІРМТ по підготовці кадрів та організації музичного життя в регіонах, питаннями професіоналізації театрального мистецтва ніхто не займався.

Певне прагнення до підвищення художнього рівня вистав можна углядіти в практиці запрошення для участі у виставах провідних артистів інших театрів. Завдяки взаємодії з запрошеними фахівцями акторська майстерність основних учасників труп збагачувалася новими методами роботи над роллю і виставою в цілому, засобами розкриття образу, новітніми віяннями театрального мистецтва. Поява у трупі постійного режисера і використання у постановочній роботі режисерського мистецтва є показовим фактом професійного розвитку. Режисерський тип театру позначив новий щабель розвитку театрального мистецтва. На впровадження хоча б окремих елементів оновлення діяльності труп та їх професіоналізацію штовхали самі життєві обставини. Жорстка конкуренція в театральному середовищі, боротьба за глядача змушували не тільки регулярно оновлювати репертуар, а й залучати до труп яскравих артистів, удосконалювати художньо-виконавську майстерність. Так, у складі трупи Войтоловського в Олександрівську (1917) виступали артистки Московського театру В. Я. Хенкіна і О. І. Третьякова з фрагментами оперети Й. Штрауса «Летюча миша» й окремими номерами популярної єврейської музики (Театр, 1917, 5 мая).

Практика запрошень відомих співаків чи акторів притаманна також і товариствам українських артистів, творчим колективам громад-

ських організацій. Однак українські колективи запрошували сторонніх виконавців нечасто, такі запрошення мали епізодичний характер. До того ж, провідна національна ідея українських товариств і гуртків громадських організацій передбачала вибірковий характер подібних запрошень. В історичних матеріалах не знайдено жодного випадку запрошень українськими товариствами артистів західноєвропейських театрів. Не було серед таких і артистів Імператорських театрів Москви та Санкт-Петербурга. У гастрольних складах українських труп виступали артисти виключно Київського і Харківського оперних театрів. Так, гостями «Просвіти» у повітах Катеринославщини початку ХХ ст. були майстри академічного співу І. Бондаренко, Г. Вельгій, Г. Внуковський, В. Данилов, В. Канівський, М. Карлашов, С. Осипова, З. Ратмирова, М. Удовенко та ін. У віддалені населені пункти краю 1908 р. приїздили драматичний актор П. Саксаганський, соліст Київського й Одеського оперних театрів П. Цесевич (Гастролі Саксаганського и Цесевича..., 1908, 10 жовт.). Вони виступили в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, де П. Цесевич виконав партію Султана, а П. Саксаганський – Івана Карася (Концерт П. Цесевича..., 1910, 6 черв.).

Висновки. Особливістю театрального мистецтва Олександрівського регіону є відсутність місцевого професійного театру, представленість, з одного боку, творчістю приїжджих вітчизняних та іноземних труп, з другого – українськими артистичними товариствами й місцевими аматорськими об'єднаннями. Домінуючі групи колективів втілювали два типи театру: західноєвропейської традиції і народної традиції. Зазначені типи театру функціонували у різних організаційних формах. Драматичним і оперним трупам європейської традиції була властива форма одноосібної приватної антрепризи; українським колективам, що розвивали традиції народного театру – форма акторського товариства. Організаційна форма функціонування театрального колективу тісно пов'язана з його активністю, життєздатністю і подальшою професіоналізацією.

Театри двох позначених традицій відрізнялися репертуарними і жанровими уподобаннями. В основі репертуару труп західноєвропейської традиції – твори вітчизняних та західноєвропейських ав-



торів. Репертуар колективів народно-театральної традиції складався переважно з творів українських та місцевих авторів, українського пісенного фольклору. Жанрові уподобання театральних труп безпосередньо пов'язані з їх орієнтацією на вихідні театральні традиції. Для європейськи орієнтованих колективів пріоритетними були драми, опери, оперети, в концертах – романси, арії, оперні сцени. Артистичні товариства народної традиції перевагу віддавали музично-драматичним п'єсам, нескладним українським операм, концертним виконанням українських народних пісень та романсів вітчизняних композиторів.

Вектором розвитку обох типів театру Олександрівська та повіту була не досить чітко виражена спрямованість на професіоналізацію творчої діяльності. На виразності цього вектору негативно позначалась відсутність організації, що мала здійснювати координацію театральної діяльності і сприяти формуванню артистичних кадрів. Значним кроком на шляху професіоналізації була поява на теренах Олександрівська режисерського театру.

Перспективи подальшого вивчення історії театру й особливостей його розвитку в повітовому центрі Катеринославської губернії – Олександрівську – полягають у більш докладному вивченні явищ регіонального театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Антоненко, О. М. (2017). Театральна культура Запоріжжя: шляхи становлення (радянський період). *Мистецтвознавчі записки*, 32, 160–169.
- Вавилов, С. П. & Ткаленко, Я. В. (2015). Конфесіональні традиції і оперна сцена Томська 1900–1920 років. *Вестник музыкальной науки*. 3 (9), 64–71.
- Войтковский, С. Б. (2014). История русского театра – история частной инициативы. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. (Гл. ред. К. Л. Мелик-Пашаева). Москва: ГИТИС, 33–44.
- Гастролі Саксаганського і Цесевича... (1908, 10 жовт.). *Рада*.
- Грушкіна, С. В. (2011). Особливості культурного простору Запорізького Приазов'я останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 27, 149–156.

- Дадамян, Г. Г. (1987). *Театр в культурной жизни России (1914–1917)*. Москва: РАТИ, 195.
- Евреинов, Н. Н., Сабанеев, Л. Л. & Волынский, А. Л. (2019). *История русского театра*. М. Расторгуева (Ред.). Москва: Эксмо, 480.
- Казак, И. И. (2007). *Украинская музыкальная литература*. (Уч. пособ. для уч-ся ДМШ). Ч. 1. Ривне, 144.
- Концерт П. Цесевича... (1910, 6 черв.). *Рада*.
- Мартинюк, Т. В. (2003). *Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX–XX століть (П'ять поглядів на гео-соціокультурну динаміку Запорізького краю)*. Мелітополь: Видавництво Мелітопольської міської друкарні, 608.
- Музыка в провинции. Екатеринослав (1904). *Русская музыкальная газета*, 29–30, 689.
- Музыка и Театр (1915, 30 апр.). *Приднепровский край*, 5471.
- Музыка и Театр (1915, 4 мая). *Приднепровский край*, 5474.
- Новости театра (1911, 3 нояб.). *Мелитопольские ведомости*.
- Просвита в Екатеринославе (1913). *Украинская жизнь*, 4, 4.
- Просвита в Екатеринославе (1915). *Украинская жизнь*, 2, 89–90.
- Театр (1913, 11 сент.). *Александровский вестник*, 474.
- Театр (1916, 28 дек.). *Александровский вестник*, 1207.
- Театр (1916, 8 дек.). *Александровские отклики*, 676.
- Театр (1917, 5 мая). *Александровский вестник*, 1261,
- Театр и музыка (1902, 7 апр.). *Южная заря*, 1187.
- Театр и музыка (1912, 3 мая). *Южная заря*, 1722.

REFERENCES

- Antonenko, A. M. (2017). *Teatralna kultura Zaporizhzhia: shliakhy stanovlennia (radianskiy period) [Theater Culture of Zaporizhzhya: ways of formation (Soviet period)]*. *Mystetstvoznavchi zapysky [Art notes]*, 32, 160–169 [in Ukrainian].
- Daamyam, G. G. (1987). *Teatr v kulturnoy zhizni Rossii (1914–1917) [Theater in Russian cultural life]*. Moscow: RATI, 195 [in Russian].
- Ghrushkina, S. V. (2011). *Osoblyvosti kulturnoho prostoru Zaporizkoho Pryazov'ia ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolit [Features of the cultural space of Near Azov Zaporizhia region of the last third of 20th – early 21th*



- centuries]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury [Current issues of history, theory and practice of art culture]*, 27, 149–156 [in Ukrainian].
- Hastroli Saksahanskoho i Tseseyicha [Saksaganskyi's and Tseseyich's Tour...] (1908, October 10). *Rada* [in Ukrainian].
- Kazak, I. I. (2007). *Ukrainskaya muzykalnaya literatura: uch. posob. dlya uch-sya DMSH [Ukrainian Music Literature: study guide for children music school]*. P. 1. Rivne, 144 [in Russian].
- Koncert P. Cesevycha [P. Tseseyich's concert...] (1910, June 6). *Rada* [in Ukrainian].
- Martyniuk, T. V. (2003). *Muzychnyi profesionalizm Pivnichnoho Pryazov'ia XX–XXI stolit (P'iat pohliadiv na heo-sotsiokulturnu dynamiku Zaporizkoho kraiu) [Music professionalism of the Northern Near Azov region of the 19th – early 20th centuries (Five views on geo-socio-cultural dynamics of Zaporizhshya region)]*. Melitopol: Vydavnytstvo Melitopolskoi miskoi drukarni, 608 [in Ukrainian].
- Muzyka i Teatr [Music and Theater] (1915, Aprile 30). *Pridneprovskiy kray [Dnieper region]*, 5471 [in Russian].
- Muzyka i Teatr [Music and Theater] (1915, May 4). *Pridneprovskiy kray [Dnieper region]*, 5474 [in Russian].
- Muzyka v provintsii. Yekaterinoslav [Music in the provinces. Ekaterinoslav] (1904). *Russkaya muzykalnaya gazeta [Russian Music Newspaper]*, 29–30, 689 [in Russian].
- Novosti teatra [Theater news] (1911, November 3). *Melitopolskie vedomosti [Melitopol Bulletin]* [in Russian].
- Prosvita v Yekaterinoslave [Education in Ekaterinoslav] (1913). *Ukrainskaya zhizn [Ukrainian life]*, 4 [in Russian].
- Prosvita v Yekaterinoslave [Education in Ekaterinoslav]. (1915). *Ukrainskaya zhizn [Ukrainian life]*, 2 [in Russian].
- Teatr [Theater] (1913, September 11). *Aleksandrovskiy vestnik [Aleksandrovsk Announcer]*, 474 [in Russian].
- Teatr [Theater] (1916, December 28). *Aleksandrovskiy vestnik [Aleksandrovsk Announcer]*, 1207 [in Russian].
- Teatr [Theater] (1916, December 8). *Aleksandrovskiy otkliki [Aleksandrovsk Responses]*, 676 [in Russian].

- Teatr [Theater] (1917, May 5). *Aleksandrovskiy vestnik [Aleksandrovsk Announcer]*, 1261 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theater and music] (1910, April 7). *Yuzhnaya zarya [South dawn]*, 1187 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theater and music] (1912, May 3). *Yuzhnaya zarya [South dawn]*, 1722 [in Russian].
- Vavilov, S. P. & Tkalenko, Ya. V. (2015). Konfessionalnye traditsii i opernaya stsena Tomsk 1900–1920 godov [Confessional traditions and the opera stage of Tomsk 1900–1920]. *Vestnik muzykalnoy nauki [Music Science Bulletin]*, 3 (9), 64–71 [in Russian].
- Voytkovskiy, S. B. (2014). Istoriya russkogo teatra – istoriya chastnoy initsiativy [The History of the Russian Theater is a Privat Initiative History]. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka [Theater. Painting. Cinema. Music]*. K. L Melik-Pashayeva (Ed.). Moscow: GITIS, 33–44 [in Russian].
- Yevreinov, N. N., Sabaneyev, L. L. & Volynskiy, A. L. (2019). *Istoriya russkogo teatra [The Russian Theater History]*. M. Rastorguyeva (Ed.). Moscow: Eksmo, 480 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2019 р.



УДК 78.03 : 781.66 : 780.647.2.071.2 (477.54)(092)

DOI 10.34064/khnum1-5715

Литвищенко О. В.

ORCID 0000-0002-5028-4000

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

ВЕКТОРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА

АНОТАЦІЯ • Литвищенко О. В. Вектори концертмейстерської діяльності Олександра Назаренка. Вибір теми зумовлений необхідністю розкриття різних векторів концертмейстерської діяльності О. Назаренка, що є складовими авторського стилю митця та досить не отримали достатнього висвітлення в сучасному музикознавстві. Комплекс методологічних підходів дозволив виявити особливості роботи митця у вокальному, танцювальному та оригінальному жанрах. Узагальнено стилеві аспекти концертмейстерської майстерності баяніста. Зазначено, що індивідуально-стильові пошуки у царині концертмейстерської діяльності відображаються загалом на виконавсько-композиторській творчості О. Назаренка. Розроблено періодизацію концертмейстерської творчості в контексті виконавського стилю музиканта.

• **Ключові слова:** баянне виконавство, виконавська майстерність, жанр, концертмейстерська діяльність, професіоналізм, творчість.

ABSTRACT • Lityvshchenko O. V. Directions of concertmaster activity of Oleksandr Nazarenko.

Formulation of the problem. At the current stage, concertmaster activity as a kind of performing art requires a comprehensive study to justify the artistic effectiveness of the artist. Thereby, there was a need for research of the concertmaster activity of Oleksandr Nazarenko (Professor of the Department of Ukrainian Folk Instruments in I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts), in order to characterize his performing skills. This article is about the instrumental work of a accordionist, which is an organic component of the activities of art institutions

in a variety of forms of work with the listener. The nuances of the instrumental accompaniment of a vocal composition (and not only) in conditions of genre and style diversity of the musical life of Kharkiv were the peculiarity of fruitful activity of the musician for many years. Is there a connection between this form of creative activity (at first glance, simple and not the most important) and other manifestations of the academic professional development of a musician? The answer to this question is the relevance of the topic of the article, devoted to the characteristics of O. Nazarenko's concertmaster activity. The lack of a special study of the stylistic aspects of his concertmaster's activity drove a necessity to take note to the biographical facts of the artist's life in order to generalize the components of his performing skills.

Analysis of the latest publications on the topic. O. Nazarenko's compositional work for accordion is presented in the researches of Kharkiv accordionists and musicologists Y. Dyachenko (2012), M. Plushenko (2017), I. Snedkova (2016), A. Sagittarius (2018). However, these authors did not address the problem of concertmaster activity of O. Nazarenko, which was an important part of his professional growth as a model for the young generation of accordionists, drawing attention to this aspect of his performing arts.

The object of research is the musical activity of O. Nazarenko; **subject** – concertmaster component of the artist's creative universalism. **The purpose of the article** is to comprehensively research the process of evolution of the concertmaster's activity of the famous Kharkiv accordionist Oleksandr Nazarenko.

The research methodology is based on a complex of historical, genre-style and system approaches.

Presenting of the main material. His acquaintance with concertmaster's skill and it's mastering O. Nazarenko began quite early – during the third year in B. Lyatoshynsky Kharkiv Music School (1955). Working with artists, he went with concerts to small factories, factory workshops (during breaks in the “red corners”), dormitories and clubs, where were held 40-minute meetings, where O. Nazarenko was accompanying dancers and vocalists. While studying at the Kharkiv Conservatory (1957–1962), he toured with a student team, where he was accompanying the instruments of the folk orchestra (domra, balalaika), symphony orchestra (violin, cello) and vocal performances. O. Nazarenko strived for performing activity, and therefore he chose the direction of creative work as a soloist-accordionist of the Kharkiv Regional Philharmonic (1962–1967), where together with solo performances he began professional concertmaster activity,



working in various genres (vocal, dance and original). After graduating from the conservatory, O. Nazarenko paid much attention to the technique of reading from a sheet of works for piano, studied professional accompaniment to soloists, gained experience in concertmaster's work to learn the new repertoire with artists. At the Department of Folk Instruments, students and teachers competed with each other in better technique of reading from a sheet, transposition into any key, play a tune by ear, improvisation, and skillfully translation the piano texture into accordion.

According to the professor's words, in order not to lose his performance skill during the tour and to maintain the technical level, he tried to practice even on a bus. He played accordion technical exercises with ready-made chords and fragments from masterpiece works (G. Diniku "Romanian round dance", introduction to the opera "Ruslan" by M. Glinka); always worked on the plastic of his right hand. Most often, the acquaintance with the musical text took place during the move or a short time before the concert. Soloists-vocalists gave piano notes and indicated in what key they were comfortable to sing. Thus, the accordionist had to analyse the texture without an instrument, sing the melody in the required key with his inner ear, and transpose the musical material. O. Nazarenko tried to enrich the instrumental accompaniment with texture (counterpoint, melodic undertones) in order to move away from the primitive form (bass-chord support). The intention to complicate the accordion part made O. Nazarenko to improve his skills constantly in the selection of means of expression, intonation, the search for timbre diversity, all means which create true artistic values. Accompanying the soloists, the artist paid special attention to the thinning of the sound, imitating stringed instruments. While accompanying a group of brass instruments of a symphony orchestra (trumpet, trombone), he tried to convey the effect of "spaciousness", equalling the techniques of sound production of brass instruments. Thus, performing a popular song of the Great Patriotic War "At Nameless Height", O. Nazarenko imitated the replicas of the trumpet signal, and in the song "Buchenwald's alarm" his performance gained maximum tension, sharpening and concentration in the transmission of bells. The world-famous song for the musical of the same name "Hello, Dolly" accompanied by O. Nazarenko gained a swing accent due to the alternation of the first and fourth parts of the bar and bright intonation. The material for accompaniment in the original genres (acrobats, jugglers, tightrope walkers, illusionists) was Latin American tunes ("Malagenya", rumba "Valencia"), music for movies ("Serenade of the Sunny Valley"), personal improvisations.

Between 1967 and 1987, the Union of Composers of Ukraine had author's concerts-meetings, where among soloists were present the artists from the Philharmonic, the Opera House and teachers from the Institute of Arts. Well-known composers of Kharkiv such as G. Finarovsky, O. Zhuk, T. Kravtsov, F. Bogdanov, I. Kovach, N. Yukhnovska, O. Litvinov, G. Faintukh, V. Zolotukhin selected the soloists and completed the concert program. In general, during the whole period devoted to concertmaster's activity, O. Nazarenko performed with more than a hundred soloists-vocalists of academic (bass, baritone, soprano, mezzo-soprano) and folk singing, as well as with numerous instrumentalists.

Conclusions. Fruitful work on improving his own professionalism made the master a famous concertmaster-accordionist of Kharkiv. Collaboration with talented artists filled the emotional and intellectual state of the young musician, a rich palette of genres allowed the musician to think more widely and go beyond academism. The variety in the choice of means of expression enriched the technique of reading from a sheet, transposing and transition a piano works into an accordion. The expansion of the dramatic functions of the accordion accompaniment, the arsenal of means of expression contributed to the formation of a new type of ensemble based on the co-creation (equality / subordination) of its participants. This determined the active role of the accordionist concertmaster at all stages of the development of the interpretation plan: from the search for a key idea to its implementation on the concert stage. Working as an accompanist influenced not only his performing skills, but also Nazarenko's work as a composer. Thanks to the personality of O. Nazarenko, the concertmaster activity of a whole generation of accordionists reached a qualitatively new professional level, and the profession of accompanist became popular among the younger generations working in this complex performance format. • **Key words:** *accordion performance, performing skill, genre, concertmaster activity, professionalism, creativity.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі концертмейстерська діяльність як різновид виконавської творчості потребує всебічного вивчення для обґрунтування художньої результативності діяльності митця. В зв'язку з цим виникла необхідність дослідження концертмейстерської діяльності професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олександра Івановича Назаренка з метою характеристики його виконавської майстерності.



Влучну характеристику концертмейстерської майстерності дає С. Саварі (2005): «Секрет успішності акомпаніатора визначається багатством і детальністю його уявлень, наприклад, в вокальних голосах, про різновиди і тонкощі виконання вокального репертуару. Гарний акомпаніатор за допомогою внутрішнього слуху тримає в голові бібліотеку (або фонотеку) вокальної, інструментальної, хорової, оперної, балетної музичної літератури. І чим ширше, більше продумано і яскравіше «видано» це зібрання творів, тим більше у акомпаніатора шансів висунутися в ряди майстрів-професіоналів» (Саварі, 2005: 20).

У даній статті йдеться про інструментальну творчість музиканта-баяніста, яка є органічною складовою діяльності мистецьких закладів у розмаїтті форм роботи зі слухачем. Тонкощі інструментального супроводу вокального твору (і не тільки) в умовах жанрово-стильової множинності музичного життя м. Харкова склали специфіку багаторічної плідної діяльності музиканта. Чи існує взаємозв'язок між цією формою творчої діяльності, на перший погляд, нескладною і не найважливішою, та іншими проявами академічного фахового становлення музиканта? Відповідь на це питання полягає в актуальності теми статті, присвяченій характеристиці концертмейстерської діяльності О. Назаренка. Відсутність спеціального дослідження стильових аспектів концертмейстерської діяльності майстра зумовило необхідність звернути увагу на біографічні факти життя митця для узагальнення складових його виконавської майстерності.

Аналіз новітніх публікацій за темою. Композиторська творчість О. Назаренка для баяну представлена у дослідженнях харківських баяністів і музикознавців Ю. Дяченка (2012), М. Плющенко (2017), І. Снедкова (2016), А. Стрільця (2018). Однак названі автори не звертались до проблеми концертмейстерської діяльності О. Назаренка, яка складала важливу частку його професійного зростання як зразок для молодого покоління баяністів, привертаючи увагу до цього різновиду виконавської творчості.

Об'єкт дослідження – музична діяльність О. Назаренка; **предмет** – концертмейстерська складова творчого універсалізму митця. Його **мета** всебічно розглянути процес еволюції концертмей-

стерської діяльності відомого харківського музиканта-баяніста Олександра Назаренка.

Методологія дослідження базується на сукупності історичного, жанрово-стильового та системного підходів.

Виклад основного матеріалу. Опанування та знайомство з майстерністю концертмейстера О. Назаренко почав достатньо рано – на третьому курсі Харківського музичного училища імені Б. Лятошинського (1955). Працюючи з артистами, він виїздив з концертами на невеликі фабрики, цеха заводів (під час перерв в «червоних кутках»), гуртожитки та клуби, в яких проводили 40-хвилинні зустрічі, на яких О. Назаренко акомпанував танцюристам та вокалістам. Під час навчання в Харківській консерваторії (1957–1962) він гастролював зі студентською бригадою, де акомпанував інструментам народного оркестру (домра, балалайка), симфонічного оркестру (скрипка, віолончель) та вокальним голосам.

Після закінчення консерваторії молодому музиканту було запропоновано декілька варіантів роботи: працювати викладачем ХМУ імені Б. Лятошинського; або керівником та диригентом народного хору в Івано-Франківську; або солістом і концертмейстером Харківської обласної філармонії.

У червні місяці 1962 р. згідно оголошенню в газеті «Радянська культура» було опубліковано інформацію про конкурс до Республіканської Білоруської філармонії (Мінськ) на посаду соліста-баяніста. Без зайвих вагань О. Назаренко виїхав до Білорусії, де пройшов прослуховування на посаду артиста філармонії. Головою комісії був відомий радянський диригент В. Дубровський¹. О. Назаренко було запрошено на роботу до Білоруської державної філармонії та видано довідку до Міністерства культури УРСР. В Харкові не хотіли відпускати талановитого музиканта до Мінську, і тому Олександр відмовився.

¹ В. П. Дубровський (1927–1994) – радянський російський диригент, засновник та перший керівник Смоленського російського народного оркестру. З 1956 року художній керівник та головний диригент Державного симфонічного оркестру Білоруської БСР у Мінську. З 1962 року протягом 15 років займає посаду художнього керівника та головного диригента Державного академічного російського народного оркестру ім. Осипова в Москві.



О. Назаренко прагнув до виконавської діяльності, і тому було обрано напрямок творчої роботи в якості соліста-баяніста Харківської обласної філармонії (1962–1967), де разом із сольними виступами він розпочав професійну концертмейстерську діяльність, працюючи у різних жанрах (вокальному, танцювальному та оригінальному). Окрім сольних номерів, у кожному збірному концерті О. Назаренко завжди акомпанував вокалістам, які виконували відомі пісні того часу («Пісня про рушник», «Черемшина», «Вечірня пісня»). В філармонії час від часу готували тематичні музично-літературні композиції («Ми твої, революція», «Пісня про Радянську армію»), в яких О. Назаренко виконував композиції на баяні.

Після закінчення консерваторії О. Назаренко приділяв багато уваги техніці читання з аркушу фортепіанних клавирів, навчався професійному акомпануванню солістам, здобував досвід концертмейстерської роботи по вивченню з артистами нового репертуару. На кафедрі народних інструментів студенти та викладачі змагались між собою, хто краще володіє технікою читання з аркушу, транспонує в будь-яку тональність, підбирає за слухом, імпровізує, а також майстерно перекладає на баян фортепіанну фактуру. Серед бажаючих позмагатися О. Назаренко помітно виділявся та завжди займав позиції лідера. Таким чином, плідна робота над собою призвела до професійного росту у якості концертмейстера.

Народний артист СРСР Ю. Багатіков, з яким О. Назаренко працював у 1962–1964 рр., завжди тяжів опрацювати твори саме з баяністом, тому що з цим інструментом було йому легше дихати. Зміна функцій баяніста-концертмейстера – від підпорядкованих, що створюють ритмо-гармонічну підтримку, до паритетних, що беруть участь у інтерпретації художнього образу. Це передбачає високий рівень індивідуальної майстерності баяніста-концертмейстера, додає до його обов'язків попередній показ твору, наступне розучування з вокалістом та кінцеву сценічну реалізацію. Під час репетицій О. Назаренко прислуховувався до рекомендацій та побажань солістів-вокалістів. Як зазначав професор Міщенко О. (2007), «концертмейстер, на відміну від акомпаніатора, не тільки виконує партію супроводу на концертах, але й допомагає солісту на репетиціях вивченню нових творів» (Міщенко, 2007: 3).

Творчі зустрічі з народним артистом СРСР Миколою Манойлом (працювали з 1968 по 1985 рр.) запам'ятались О. Назаренку виконанням ряду драматичних пісень про велику вітчизняну війну («Балада о Комунарах», «Пісня про Брестську фортецю») та творів харківських композиторів І. Ковача, О. Жука, Т. Кравцова, в яких вокаліст вимагав від концертмейстера особливої чуйності, драматизму та зосередженості. В процесі виконання твору баяністу треба не тільки дивитися на соліста та слухати його, а й разом проживати душевні стани, бути «одним цілим».

Інструментальний супровід О. Назаренко намагався збагачувати фактурою (контрапунктом, мелодичними підголосками), щоб відійти від примітивної форми (басово-акордової підтримки). Намір щодо ускладнення баянної партії спонукав О. Назаренка постійно вдосконалювати свою майстерність у відборі засобів виразності, інтонуванні, пошуку тембрової різноманітності, всього того, що створює істинні художні цінності. Акомпануючи солістам, особливу увагу митець приділяв філіровці звуку, наслідуючи струно-смічковим інструментам. Під час супроводу групи мідних інструментів симфонічного оркестру (труба, тромбон) намагався передати ефект «просторовості», рівняючись на прийоми звуковидобування духових інструментів. Так, виконуючи популярну пісню часів Великої Вітчизняної війни «На безіменній висоті», О. Назаренко імітував репліки трубного сигналу, а в пісні «*Бухенвальдский набат*» його гра набувала максимальної напруги, загострення та концентрації в передачі звучання дзвонів. Всесвітньо відома пісня до однойменного мюзиклу «Hello, Dolly» в супроводі О. Назаренка набула свінгів акцент завдяки чергування першої та четвертої долей. Матеріалом для супроводу у оригінальних жанрах (акробати, жонглери, канатохідці, ілюзіоністи) слугувала латиноамериканські танці («Малагенья», румба «Валенсія»), музика до кінофільмів («Серенада сонячної долини»), особисті імпровізації.

З 1959 по 1964 рік О. Назаренко працював солістом-баяністом у складі симфонічного оркестру Харківського театру опери та балету, де брав участь у виставах балетів «Таврія» В. Нахабіна та «Пісня про щастя» Ю. Щуровського та опері «Павло Корчагін» Н. Юхновської. Акомпануючи солістам театру опери та балету (Арія Дона Базиліо



з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник», «Пісня варязького гостя» з опери М. Римського-Корсакова «Садко», «Соловей» О. Аляб'єва, «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе) талановитий концертмейстер вивчав всесвітньо відомі твори. Велику кількість концертів він провів із театром музичної комедії, де акомпанував ансамблеві сцени з оперет та сольні номери: І. Кальмана «Сільва» та «Баядера», Й. Штрауса «Циганський барон» та «Летюча миша», Б. Александрова «Весілля в Малинівці».

У період між 1967 та 1987 роками при Союзі композиторів України проводили авторські концерти-зустрічі, де серед солістів були артисти філармонії, оперного театру та викладачі інституту мистецтв. Відбором солістів та укомплектуванням концертної програми займалися відомі композитори Харкова: Г. Фінаровський, О. Жук, Т. Кравцов, Ф. Богданов, І. Ковач, Н. Юхновська, О. Литвинов, Г. Файнтух, В. Золотухін. Загалом за весь період, присвячений концертмейстерській діяльності, О. Назаренко виступав більш ніж зі ста солістами-вокалістами академічного (баси, баритони, сопрано, мецо-сопрано) та народного співу, а також з численними інструменталістами. На ґрунті ретельної роботи по вивченню репертуарних пріоритетів О. Назаренка, нами укладено список артистів, з якими він співпрацював (див. Таблиці 1–7).

Виходячи зі змісту наданих таблиць, концертмейстерську діяльність О. Назаренка можна умовно розділити на етапи (за хронологією творчих виступів, виконавськими складами й солістами), однак, насправді, робота в цьому жанрі крокує за музикантом протягом всього життя.

Висновки. Плідна робота над удосконаленням професіоналізму зробила Олександра Назаренка відомим концертмейстером-баяністом Харкова. Співробітництво із талановитими артистами (вокалістами та інструменталістами) наповнювало емоційний та інтелектуальний стан молодого музиканта; багата палітра жанрів дозволяли музиканту ширше мислити та виходити за межі академізму. Різноманіття в виборі засобів виразності збагачувало техніку читання з листа, транспонування та перекладення на баян фортепіанної фактури.

Розширення драматургічних функцій баянного супроводу, арсеналу виражальних засобів сприяли формуванню *ансамблю нового типу*,

що ґрунтується на *співтворчості* (рівноправності/підпорядкованості) його учасників. Це визначило активну роль баяніста-концертмейстера на усіх стадіях розробки інтерпретації: від пошуку ключової ідеї – до її реалізації на концертній сцені. Більш того, концертмейстерство вплинуло не тільки на виконавство, але й на композиторську творчість О. Назаренка. Завдячуючи особистості цього Майстра, концертмейстерська діяльність цілого покоління баяністів вийшла на якісно новий професійний рівень, а професія концертмейстера набула популярності серед молодших поколінь, працюючих в цьому складному виконавському форматі.

Таблиця 1

БАСИ	ЗВАННЯ	РОКИ РОБОТИ
Величко Олександр		1979–1989
Дроздов Віктор		1962–1995
Коваль Микола	Народний артист України	1980–2005
Колодочка Микола	Заслужений артист України	1982–1992
Коломенський Всеволод		1998–2003
Мещеряков Владислав		1975–1980
Олейник Михайло		1985–2003
Самарцев Владислав	Заслужений артист України	1974–1978
Червонюк Євген	Народний артист України	1963–1985

Таблиця 2

БАРИТОНИ	ЗВАННЯ	РОКИ РОБОТИ
Багатіков Юрій	Народний артист СРСР	1962–1964
Болдирев Володимир	Народний артист України	1992–2005
Верестников В'ячеслав	Народний артист Росії	1975–1998
Гроза Анатолій	Заслужений артист України	1959–1979
Жайворонок Борис		1959–1979
Іванов Ярослав	Заслужений артист України	1968–1979
Манойло Миколай	Народний артист СРСР	1968–1985
Стратєв Володимир	Заслужений артист України	1961–1975
Фесенко Юрій		1969–1978



Таблиця 3

СОПРАНО	ЗВАННЯ	РОКИ РОБОТИ
Арканова Валентина	Народна артистка України	1966–1993
Житнікова Людмила		1982–1992
Мадишева Таїсія		1984–1990
Мошкова /Червонюк/ Маргарита		1965–1980
Орлова Валентина		1964–1977
Орлова Світлана	Заслужена артистка України	1973–1982
Плахова Валентина		1962–1966
Попова Людмила	Народна артистка України	1969–1978
Резилова Алла	Заслужена артистка України	1968–1988
Соболева Олена	Заслужена артистка України	1975–1995
Стецюк /Величко/ Лідія	Заслужена артистка України	1984–2005
Томчук Тамар	Заслужена артистка України	1976–1986
Хорольська Алла	Заслужена артистка України	1977–1990
Чиженко Марина	Заслужена артистка України	1994–2001

Таблиця 4

МЕЦЦО-СОПРАНО	ЗВАННЯ	РОКИ РОБОТИ
Бурцева Таїсія	Заслужена артистка України	1964–1972
Касьяненко Галина		1979–1989
Каткова Сусанна		1962–1970
Климчук Елеонора	Заслужена артистка України	1979–1989
Лесновська Алла		1963–1978
Суржина Нонна	Народна артистка СРСР	1969–1976
Ткачова Тамара		1962–1967
Яценко Ірина	Народна артистка України	1997–1999

Таблиця 5

НАРОДНІ ГОЛОСИ	РОКИ РОБОТИ
Домінчина Вера	1974–1979
Кондратенко Лідія	1962–1967
Сосіна Клавдія	1979–1988

Таблиця 6

ІНСТРУМЕНТАЛІСТИ	ЗВАННЯ	РОКИ РОБОТИ
Богдан Євгеній / балалайка		1993
Гайда Ігор / віолончель		1975–1982
Годін Андрій / ксилофон		1967–1968
Дитяткін Володимир / труба		1965
Добров Сергій / балалайка		1976–1980
Заболотний Віктор / балалайка		1965–1967
Коровай Федір / домра	Заслужений діяч мистецтв України	1985
Новак Валерій / ксилофон		1974–1983
Петренко Ніна / скрипка		1963–1967
Петров Віталій / гітара		1959–1961
Руденко Володимир / скрипка		1959–1960
Федченко Володимир / балалайка		1959–1961
Харісов Віталій / гітара		2008
Юшков Юрій / балалайка		1983–1989
Кутлін Микола / баян		1956
Курисько Віталій / баян		1959–1961
Назаренко Людмила / баян		1964–1966
Губанов Віктор / баян	Народний артист України	1978
Шевчук Ірина / гітара		1985, 1986

Таблиця 7

ОРИГІНАЛЬНІ ЖАНРИ	ЗВАННЯ
Вертейм Савва / жонглер	
Макаренко Юрій / жонглер	
Сисоєв Микола / ілюзіоніст	
Бурмаков Роман / ілюзіоніст	
Михайлова Ольга / ілюзіоніст	
Альчін Михайло / акробат	
Ковливанова Світлана / балерина	Народна артистка України



ЛИТЕРАТУРА

- Давидов, М. (2005). Історія виконавства на народних інструментах: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 419.
- Люблинський, А. (1972). Теорія и практика акомпанементу. Методологічні основи. Ленінградське відділення: Музика, 80.
- Міщенко, О. (2007). Концертмейстерська практика. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Харків: Крок, 44.
- Назаренко, О. (2014). Твори, обробки, транскрипції [Ноты]: для баяна (акордеона). Харків: Мадрид, 103.
- Плужніков, В. (2016). К. Л. Дорошенко – диригент, педагог, просвітник: монографія. Харків: Колегіум, 338.
- Саварі, С. (2005). Азбука акомпанементу. Учебний посібник. Донецьк: Юго-Восток, 70.
- Смирнов, М. (1974). Про роботу концертмейстера. Москва: Музика, 159.
- Снедков, І. (2016). Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза, становлення та кращі імена: навчальний посібник. Харків: ФО-П Шейніна О. В., 98.

REFERENCES

- Davydov, M. (2005) Istorija vykonavstva na narodnykh instrumentakh: pidruchnyk [The history of performance on Ukrainian folk instrument]. Kyjiv: NMAU im. P. I. Chajkovsjkogho, 419 [in Ukrainian].
- Liublynskyi, A. (1972). Teoriia y praktyka akompanementu. Metodolohichni osnovy [Theory and practice of accompaniment.] Leninhadske viddilennia: Muzyka, 80 [in Russia].
- Mishchenko, O. (2007). Kontsertmeisterska praktyka. Prohrama dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv [Concertmaster practice. Program for higher education institutions of culture and arts]. Kharkiv, 2007 [in Ukraine].
- Nazarenko, O. (2014). P'esy, obrobky, transkrypciji [Noty]: dlja bajana (akordeona). Kharkiv: Madryd, 103 [in Ukrainian].
- Pljushhenko, M. (2017). Vektory tvorchosti Oleksandra Nazarenka: vid vykonavstva do kompozytorsjkoji dijajlnosti [The oeuvre vectors of Alexander Nazarenko from artistic performance to the composer's interpretation]. Problemy vzajemodiji mystectva, pedagohghiky ta teoriji i praktyky, 47, 138–150 [in Ukrainian].



- Savary, S. (2005). *Azbuka akompanementu. Uchbovyj posibnyk*. [Alphabet of accompaniment. Textbook]. Donetsk, 2005 [in Russia]
- Smirnov, M. (1974). *Pro robotu koncertmejstera*. [About the work of the accompanist]. Moscow, 1974 [in Russia]
- Snjedkov, I. (2016). *Kharkivsjka shkola bajanno-akordeonnogho mystectva: gheneza stanovlennja ta krashhi imena* [Kharkov school of bayan-accordion art: the genesis of formation and the best names]. Kharkiv: FO-P Shejnina O. V., 98 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.11.2019 р.

УДК 78.071.2 : 316.454.52
DOI 10.34064/khnum1-5716

Чжан Цзяогуа

ORCID 0000-0002-3585-516X

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;
40002, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна

ФОРТЕПІАННЕ ЗВУКОУТВОРЕННЯ ЯК ПАРАМЕТР ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ

ABSTRACT • Zhang Jiaohua. Piano sound formation as a parameter of performing intonation. Determining the specifics of sound production on the piano makes it possible to deepen the understanding of piano intonation, which is inseparable from the artistic concept, a choice of musical expressive means, methods of forming and reproducing sounds. *The purpose* of the article is to study the mechanical-acoustic features and properties of the piano in a holistic relationship with the organization of musical space and artistic means of performance, which were formed in the process of musical practice. Starting from B. Asafiev's dialectical intonation theory, the *methodology* of the work reaches



the systemic level, including the methods of historical, cultural and comparative research, general scientific logical methods of analysis, synthesis, induction and deduction. Realizing of the objectives of the article is carried out through the study of playing techniques and all the palette of piano touché used in their practice by pianists, as well as the factors that influence the formation of piano sound. It is claimed that conscious piano intonation, being the sound embodiment of musical thought, finds its direct expression through the specifics of sound formation on the studied instrument. The latter is inextricably linked with sound production techniques, dynamics, and pedaling. • **Key words:** *piano, piano sound production, piano sound extraction, methods, dynamics, pedaling, intonation.*

АНОТАЦІЯ • Чжан Цзяохау. Фортепіанне звукоутворення як параметр виконавського інтонування. Визначення специфіки звукоутворення на фортепіано дає можливість поглибити уявлення про фортепіанне інтонування, яке невіддільне від художнього задуму, вибору засобів музичної виразності, способів формування і відтворення звуків. *Мета* статті полягає в дослідженні механіко-акустичних особливостей і властивостей фортепіано в співвіднесенні з організацією музичного простору і художніми засобами виконання, які сформувалися в процесі музичної практики. Відштовхуючись від діалектики інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, *методологія* роботи виходить на системний рівень, включаючи методи історико-культурологічного та компаративного дослідження, загальнонаукові логічні прийоми аналізу, синтезу, індукції і дедукції. Реалізація цілей статті здійснюється через аналіз техніки гри і всієї палітри фортепіанних прийомів, використовуваних піаністами в їхній практиці, а також факторів, що впливають на формування звучання фортепіано. Стверджується, що усвідомлене фортепіанне інтонування, будучи звуковим втіленням музичної думки, знаходить своє безпосереднє вираження через специфіку звукоутворення на досліджуваному інструменті, яке нерозривно пов'язане з прийомами звуковидобування, динамікою, педалізацією. • **Ключові слова:** *фортепіано, фортепіанне звукоутворення, прийоми й засоби фортепіанного звуковидобування, динаміка, педалізація, інтонування.*

Introduction. In a music piece, intonation is inseparable from the artistic concept, from a choice of musical expression means, ways of forming and reproducing sounds. Therefore, the study of the problem of

piano intonation is inextricably linked with the awareness of the specifics of sound formation on the studied instrument. From D. Kirnarska's point of view, the sound, with its timbre, articulation, pitch and volume, provides rather accurate information about the surrounding world. These sound properties "determine the character of the music and its actual sound as well as the reaction to it" (Кирнарская, 2004: 63).

As H. Neuhaus (1988: 143) noted: «Mastering the sound is the most important task that arises among other piano technical problems a pianist must solve. After all, sound is actually musical matter; by perfecting and enriching it, we lift music to a higher level». Reflecting on the peculiarities of piano sound, H. Neuhaus wrote that among other instruments, the piano is the best actor, as it can perform a variety of roles. The piano is «an intellectual instrument and does not have sensual flesh of other instruments» (ibid.).

Consideration of playing techniques used by the pianists-performers in their practice, as well as answers to the questions what factors influence the piano sound formation, why the same techniques form a sound with different characteristics, will allow to deepen the idea of piano intonation that is inseparable from the artistic concept, and to define new approaches to the problems that arise in the practice of a pianist-performer.

Analysis of recent research and publications. The methodological basis for the study of piano intonation is the theory of intonation of B. Asafiev (Асафьев, 1971), whose provisions are used in modern linguistics, semiotics, acoustics, psychology, physiology, aesthetics etc. At the same time, the views on piano intonation in the performing arts are described only in separate works. There are the researches by V. Colonei, who considers piano performing intonation as an organic unity of a sound purpose (sound intonation) and a way of achieving this purpose in somatic intonation (Колоней, 2004); by A. Malynkovska, whose monograph is devoted to the problems of artistic intonation on piano and analysis of their development in the methodological and theoretical literature of XVI–XX centuries (Малинковская, 2019). In T. Vierkina's dissertation «Actual intonation as a performing problem» (Веркина, 2008) displays musical and performing art as a creative practice, a way of fixation, reproduction and development of musical experience of a person. The works by Ye. Bondar reveal the



problem of super-expressive intonation in the context of contemporary choral art (Бондар, 2005).

The objectives and tasks of the article are to study the mechanical and acoustic features and properties of piano in the integral relationship with the organization of the musical space and artistic means of performance, formed in the process of musical practice. Realizing of the objectives of the article is carried out through the study of playing techniques and all the palette of piano touché used in their practice by pianists, as well as the factors that influence the formation of piano sound.

The methodological basis of the study is the dialectical and systemic methodologies used in the field of cultural studies. General scientific and logical methods of analysis, synthesis, induction and deduction, historical and comparative research of the problem are used.

Presentation of the basic material. Taking a separate tone as a basis and «micro unit of the intonation process» (Малинковская, 2019: 70), we trace the following stages of sound formation on the piano:

- 1) a hammer blow on the string, which leads to its oscillation;
- 2) sound (length) of tone with its gradual subsidence (the main part of the sound);
- 3) raising the finger from the key and lowering the damper, which causes the damping of this oscillation.

Thus, at stage I – the attack of the sound – the percussive principle of sound production finds its manifestation: dismemberment of the sound flow by internal impulses, as well as its energetic-tonic, motor start. Its dialectical opposite is stage III, which manifests itself by raising the finger from the key and lowering the damper, leading to the damping of this oscillation. It should be noted that usually this stage is paid less attention, despite its obvious importance.

Stage II – the sounding of the tone – is caused by several factors:

- the power of influence on the string;
- the mass of the vibrator (the lower the tone, the greater the mass of the string, and the longer the string sounds towards its natural end) as a resonator.

Thus, the process of controlling a single tone reproduced on the piano is almost impossible, and in dynamic terms, the sound of the tone tends to

subside. At the same time, in order to continue the sound, the pianist can imitate the effect of *bebung* (vibrato effect) by creating a vibration with soft pedal pulses (the so-called damping vibrato) or by double rehearsal with his fingers (L. Beethoven's Sonata op. 106, Adagio sostenuto, bar 156; Sonata op. 110, Adagio non troppo, bar 5).

Hereunder we consider the issues directly related to piano sound production, such as the techniques of sound production on the piano and the influence of dynamics and pedaling on it. A numbers of studies devoted to the problems of piano sound quality are focused on piano sound production. In *The Complete Theoretical and Practical Piano School*, Carl Czerny distinguishes between the following types: *legatissimo* (for melodic fragments), *legato* (for melody), *portamento* (for some "heavy" sounds), *staccato* (for short, fragmentary sounds) and *marcatissimo* (for virtuoso staccato performance) (Черни, 1974: 98–127). The works of Hugo Riemann became a new impetus in the research of the principles of expressive sound formation and organization by the performer of a musical form. In *The Comparative School of Piano* (Leipzig, 1883), the musicologist and teacher-performer introduces the terms *non legato*, *legatissimo*, *mezzo legato*, *mezzo staccato* (*leggiero*), *carezzando* (light touch and finger movement to the edge of the key). Eugene Tetzl in his book *Modern Piano Technique* (Тетцель, 1929) considers the following types of sound production: *legatissimo*, *legato*, *leggiero*, *staccato*.

According to the memories of Teodor Leshetytskyi's students, during the classes the teacher paid considerable attention to the quality of sound, expressiveness of performance and the ability to sing a melody, distinguished *legato*, *non legato* and *staccato*. The virtuoso passages were not considered separately, but necessarily in the context of the work being performed. T. Leshetytskyi himself claimed that he borrowed such methods of work from C. Czerny almost without changes and additions, although researchers and music critics called it "Leshetytskyi's method". The music teacher did not require his students to practice the instrument for many hours, focusing on the ability to hear mentally the future sound of a piece of music.

The methodical system of the Czech pianist and musician-teacher Vilem Kurz was based on the development of all professional skills of



piano playing, including the piano culture of sound; perfect performance technique based on a combination of trained finger playing and the work of the entire playing apparatus of the pianist-performer; transparency and clarity in the interpretation of the texture and form of a musical work as a whole; extremely attentive attitude to the musical text. In the work *Technical foundations of piano playing* V. Kurz notes such techniques of piano sound production as *staccato* (with movement from above or from the key), *legato*, *legatissimo*, *non legato*. Particular attention in the work is paid to the peculiarities of the cantilena. Ariadne Birmak (Бирмак, 1973) distinguishes the following types (elements) of piano technique: “pearl”, finger *glissando*, *martellato*, *leggiero*.

As it is seen, the techniques of the piano sound production are quite diverse. However, it should be noted that their use is directly related to the content and style of the piece of music.

Taking into account the peculiarities of the musical texture, the types of piano technique are divided into small (scale and scale-like passages; ornaments; finger rehearsals; arpeggio; trill; groups covering no more than five notes without changing position, etc.) and large (octaves, chords and jumping, tremolo, etc.), let's analyze the main types of piano finger technique.

Legato (Italian – *connected*) is a method of sound production that requires a long sound connecting performance. In piano technique, this method occupies a leading position. According to József Gát, the main condition for performing legato is the continuity of sound, which is expressed in the fact that the appearance of a new sound is manifested only in a change in the number of oscillations (strings), in other words – in the pitch. Since, due to the mechanical features of the piano, the pianist-performer cannot change the pitch of the sound without interrupting the sound, to obtain legato it is necessary that the passing to new sound will be as inconspicuous as possible (Гат, 1967: 161–162).

Staccato (Italian – *intermittent, separate*) – involves the extraction of intermittent, short sounds. Staccato requires a performance in which the tones are not directly adjacent to each other, but clearly separated from each other at least by the slightest pauses.

The *martellato* technique is used in cases when the content of the performed work requires clarity and density of sound. It is important that the pianist-performer uses oscillating movements (swing of the forearm and hand).

“Pearl technique” gives the sound lightness and sonority. According to A. Birmak (Бирмак, 1973), in order to achieve the desired sound in the “pearl technique”, it is necessary to use tenacious grasping movements of sliding fingers under the palm.

Leggiero (Italian – *easy, graceful*) – another finger technique, which to achieve the desired sound result requires light strokes of rounded fingers. Moving on the keyboard happens with the use of flexible wrist movements while supporting the shoulder girdle and upper arm.

Melodic technique is used as a means of performing works in the nature of *cantabile*, melodic passages, etc. Performing a melodic technique requires the performer to be able to “transfuse” sound from note to note.

Portamento (Italian – transferring, carrying of the voice) provides for the performance to be unrelated, separate, but not short sounds. In this case, a separate, emphasized articulation of each sound is important; the performance should be long, but not coherent.

Dynamics (Greek – force) has a direct influence on piano sound formation – the most important means of musical expression, which is embodied in the volume of sound. At the same time, we highlight the following factors on which the choice of a dynamic nuance depends: the drama and style of the performed musical work, the embodying artistic image, as well as external factors such as the acoustics of the instrument and the hall. Like light and shadow in painting, dynamics help create psychological and emotional effects in music. The dynamic changes that occur during the sound embodiment of a musical thought are perceived as an emotional reflection and are based on associations and analogies that arise in the listener’s mind. For example, the dynamic sphere *forte*, including bright and strong emotions, can express both tragic and joyful images. *Fortissimo* has the ability to evoke associations with powerful, majestic images, as well as to awaken feelings of fear, depression and more. In the field of *piano* and *pianissimo* the images of sadness, grief, as well as mystery, peace and tenderness are engraved. Using inflections



of crescendo and diminuendo (decrecendo), the artist can create the effects of “approaching” and “fading away”. In the aspect of piano sound formation, a special difficulty is the performer’s mastery of the “extreme” capabilities of the instrument. The *pianissimo* requires extreme sensitivity in the process of sound production: the maximum clarity of articulation should be achieved with a minimum load on the keyboard. In contrast, the performance of *fortissimo* requires the involvement of all the power reserves of a pianist-performer – the weight and impact energy of the hands and body.

Thus, in order to perform musical and intonational activities, a pianist-performer must master all the gradations of piano sound, which are between the boundaries that H. Neuhaus defined as “not yet a sound” and “no longer a sound” (Heйрайз, 1988: 68).

The pedal plays an extremely important role in the process of piano sound production. In this aspect, A. Rubinstein’s statement is widely known: “the pedal is the soul of the piano”. The value of the pedal is primarily to expand the amplitude of piano expression. In this case, the use of pedals on the piano should be determined by the need to change the sound, i. e. the method of its formation (mixing sounds, bass lengthening, etc.) or timbre, length, etc. The origins of the pedal-*sostenuto* are in the organ pedalboard played with the feet to produce bass line. In the modern construction of the piano, the pedal serves to delay the selected dampers in the raised state. The dampers raised by pressing the pedal are locked and remain in this state until the performer removes the pedal. At the same time, other dampers function as usual, including in relation to the right pedal. The use of the pedal is justified when performing music that is characterized by a complex texture, and requires the lengthening of individual sounds, as a rule in the lower register. In the context of sound production, the right pedal has a direct effect on the sounds reproduced at the time of its pressing. In this case, the role of the pedal is not only to lengthen the sound, but also to improve it. This effect is achieved by means of raised dampers, which from the total number of raised strings, by resonance, lead to a compatible oscillation of the string, for which these sounds themselves are overtones. Due to this, the sound produced by the performer becomes more colorful and

saturated. S. Feinberg identifies the following leading functions of the right pedal: decorative, acoustic, tectonic, spatial, working, compromise, preliminary, direct, delayed, intentionally duplicated and melodic ones (Фейнберг, 2017: 335), which are closely interrelated in piano practice. If the pedal is used primarily to give the sound new qualities (softening or additional timbre), such a pedal is decorative or timbre, it is widely used in the music of romantic composers.

The left pedal originated more than half a century earlier than the right one, and was a double-shift mechanism. Thus, the structure of modern pianos provides three strings for each key in the middle and upper registers; two strings in the bass and one string for each key on the lowest notes. Pressing the left pedal shifts all the hammers to the right, which leads to their impact in the bass register – only on one string, in the middle and upper registers – two strings instead of three. The timbre and dynamic effects resulting from the use of the left pedal are inextricably linked: achieving clearer dynamic shades, the performer at the same time gets a slightly different timbre color of the sound, and vice versa.

Thus, among the means of expression that the pianist has, the leading place belongs to the system of piano pedals: right (damper), left and middle (sostenuto). Collectively, the considered pedal mechanisms have an extremely important influence on the system of piano sound production – prolongation, dynamics and timbre of the sound.

Conclusions. Conscious piano intonation, being the sound embodiment of musical thought, finds its direct expression through the specifics of sound formation on the studied instrument. The latter is inextricably linked with sound production techniques, dynamics and pedaling.

The analysis does not cover all the issues related to the study of the features of piano sound formation as a parameter of performance intonation. **Prospects for further research** are to consider in more detail the performance techniques used by pianists in the process of artistic intonation, to clarify the factors influencing the formation of the piano sound.



ЛІТЕРАТУРА

- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 376.
- Бирмак, А. В. (1973). *О художественной технике пианиста*. Москва: Музыка, 138.
- Бондар, С. М. (2005). *Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 19.
- Веркіна, Т. Б. *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Гат, Й. (1976). *Техника фортепианной игры*. Будапешт: Атэнзум, 1967, 244.
- Кирнарская, Д. К. (2004). *Психология специальных способностей. Музыкальные способности*. Москва: Таланты-XXI век, 496.
- Колоней, В. О. (2004). *Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 18.
- Малинковская, А. (2019). *Искусство фортепианного интонирования*. Москва: Юрайт, 323.
- Нейгауз, Г. (1988). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Музыка, 143.
- Тетцель, Е. (1929). *Современная фортепианная техника*. Москва: Музторг, 88.
- Фейнберг, С. Е. (2017). *Пианизм как искусство*. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 560.
- Черни, К. (1974). *Полная теоретическая и практическая фортепианная школа*. Киев: Музична Украина, 98–127.

REFERENCES

- Asafiev, B. (1971). *Muzikalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Leningrad: Music, 376 [in Russian].
- Birmak, A. V. (1973). *O khudozhestvennoy tekhnike pianista [On the artistic technique of a pianist]*. Moscow: Muzyka, 138 [in Russian].
- Bondar, E. M. (2005). *Nadekspresyvne intonuvannia v konteksti suchasnoi khorovoi tvorchosti [Over expressive intonation in the context of modern*

- choral creativity*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). The Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa, 19 [in Ukrainian].
- Czerny, C. (1974). *Polnaya teoreticheskaya i prakticheskaya fortepiannaya shkola [Complete theoretical and practical piano school]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 98–127 [in Russian].
- Feinberg, S. E. (2017). *Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an art]*. St. Petersburg: Lan; Planeta muzyki, 560 [in Russian].
- Gát, J (1976). *Tekhnika fortepiannoy igry [The technique of the piano playing]*. Budapest: Ateneum, 196 [in Russian].
- Kirnarskaya, D. K. (2004). *Psikhologiya spetsialnykh sposobnostey. Muzykalnye sposobnosti [Psychology of special abilities. Musical abilities]*. Moscow: Talanty-XXI vek, 496 [in Russian].
- Kolonei, V. O. (2004). *Plastychne u fortepianno-vykonavskomu intonuvanni [Plastic in piano-performance intonation]*. National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv, 18 [in Ukrainian].
- Malinkovskaya, A. (2019). *Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya [The art of piano intonation]*. Moscow: Yurait, 323 [in Russian].
- Neuhaus, G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga [On the art of piano playing. Notes of the teacher]*. Moscow: Music, 143 [in Russian].
- Tetzel, E. (1929). *Sovremennaya fortepiannaya tekhnika [Modern piano technique]*. Moscow: Muztorg, 88 [in Russian].
- Verkina, T. B. (2008). *Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema [Topical intonation as a performance problem]*. National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.11.2019 р.



УДК 785.6 : 780 616.432 : 78.071.1 (410) «18»

DOI 10.34064/khnum1-5717

Книш Павло

ORCID 0000-0003-3791-7501

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

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ Ф. ШОПЕНА: ЗАСОБИ «КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЦЕНТРУ»

АНОТАЦІЯ • Книш П. О. Фортепіанні Концерти Ф. Шопена: засоби «композиторського центру». Статтю присвячено характеристиці композиційно-структурних особливостей фортепіанних Концертів Ф. Шопена. Підкреслено, що засоби «композиторського центру» (В. Холопова) виступають в якості опорних моментів для створення їхніх інтерпретаційних версій, а, отже, входять до переліку аналітичних процедур, які повинен здійснювати виконавець цих творів. З метою об'єктивізації даних щодо композиторської складової Концертів *e-moll* та *f-moll* Ф. Шопена, у статті представлено компаративний аналіз різних точок зору на засоби, відображені у «схемах» нотних текстів обох Концертів. Зазначено, що, відштовхуючись від естетики та поезики стилю *brilliant* (Й. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер), Ф. Шопен у своїх Концертах демонструє індивідуально-новаторське «перевищення» (М. Томашевський) норм відтворення концертної форми, що існували на той час, використовує національно-характерний жанровий тематизм, вибудовує особливий тип фактурної конфігурації, при якій фортепіано стає інструментом самодостатнього статусу. • **Ключові слова:** фортепіанний концерт, стиль *brilliant*, Ф. Шопен, Концерти *e-moll* и *f-moll*, засоби «композиторського центру».

ABSTRACT • Knysh P. O. Piano concertos by F. Chopin: “composing center” means. The article focuses on characterizing compositional and structural peculiarities of piano concertos by F. Chopin. The research emphasis is laid on the revealed fact that the corresponding “composing center” means (V. Kholopova)

function as fundamental issues in terms of creating their interpretational versions, thus, joining analytical procedures performers of the above pieces have to follow. With a view to objectivize data concerning the composing component of the Concertos *e-moll* and *f-moll* by F. Chopin, the article presents an **actual** comparative analysis of various perspectives as for the functional means, represented in the so-called note “schemes” of the both Concertos. It is highlighted that on the basis of the aesthetics and poetics of the style *brilliant* (J. N. Hummel, F. Kalkbrenner), in his Concertos F. Chopin demonstrates an individual innovative exceeding (M. Tomashevsky) of those existing standards of representing the concerto form, turning to the national character genre topicality, reconstructing that peculiar texture configuration type that makes the piano a musical instrument of a self-sufficient status.

In accordance with the **objective** of the present research being to reveal the nature of the “composing center” means in Concertos by F. Chopin, first, the article concentrates on those life and creativity circumstances which served as determinants that had brought those musical pieces to life. It is highlighted that, on the one hand, his Concertos close the initial period of F. Chopin’s creative activities, where piano and orchestra music was dominant. On the other hand, for F. Chopin the early 1830s were the time of saying farewell to Poland, which was reflected in the deeply personal nature of the content of the both Concertos which appeared under the influence of the author’s feeling for K. Gladkovska and D. Pototska (it is the latter that the Concerto *f-moll* was dedicated to). It is found out that it is F. Kalkbrenner that the Concerto *e-moll* by F. Chopin is dedicated to, which, therefore, demonstrates his link to the epoch, to which Chopin was actually saying farewell, as well.

In the present article, the **subject-matter** of the research is points of view of famous musicians and scholars-chopinists concerning the content and the form of the above-mentioned Concertos by Chopin. In this connection, the **object** of the work is our extrapolation of these data onto interpreting the composing center means as an ingredient of the corresponding performance analysis of the above pieces.

Applying elements of general scientific (historic-genetic, deductive, comparative) and specific musicological (genre, style, texture, theme) gnoseological **methods**, we arrive at the conclusion that stylistically the composing means of the both Concertos by F. Chopin demonstrate a dual quality. On the one hand, they more than meet the requirements of the model of the modern at that time concerto-



virtuoso style of the epoch of transferring from Classicism to Romanticism, and, on the other hand, they serve as the development of the traditions shaped up for the many-century existence of piano-concerto forms, starting with J. S. Bach, F. Couperin and W. A. Mozart with subsequently working their way to the future reconstruction of the concerto-piano style in the world practice of modern times. In terms of their composition structure the both Concertos are built according to the model of the three-part cycle of the classicist pattern with the corresponding inter-part tempo correlative ratio “fast – slow – fast”. However, F. Chopin’s content of this form is exclusively individual, integrating “a sole performance” and “deep poetic expressiveness”, “virtuosity” and “romanticism” (M. Tomashevskiy).

It is emphasized that the existing points of view concerning the Concertos by F. Chopin are quite diverse in many respects. Some authors, in particular Yu. Kremlyov, point out to a certain composing style “immaturity” F. Chopin demonstrates there, admitting, at the same time, the fact of genius godsend being present in “details”. This author lays a special emphasis on the nationally peculiar sources of the music language of the Concertos, where Polish musical lexis prove to be dominant, which is especially typical of the genre final components (cracovienne).

At present the above perspective concerning the both Concertos seems to be rather one-sided, which is in the focus of the monograph by M. Tomashevskiy). The Polish author regards the Concertos by F. Chopin as masterpieces of world concerto-piano literature, especially highlighting their slow parts *Larghetto*. It is there that Chopin’s piano expressive semantic and technique innovations are concentrated, being unique in terms of their self-sufficiency, though corresponding with orchestra accompaniment.

It is no coincidence that the Concertos were the last piano-orchestra music pieces by F. Chopin, after which he composed only solo piano music. The means of the “composing center”, discovered in the Concertos, become fundamental for creating the texture-polyphonic complex based on a polygenre ontology and the technique of overlapping (S. Shkolyarenko), which implies modelling orchestra voices and colors on the piano, using solely the resources of this instrument.

The both Concertos being dominant-piano oriented is also proved by the fact that F. Chopin himself considered it to be reasonable to perform them when accompanied by a string quartet, thus emphasizing the self-sufficiency of the piano constituent. Nevertheless, it did not mean any decrease of the significance of orchestra means that in the both Concertos are represented expertly, which proves

wrong the quite popular idea as for F. Chopin's not being proficient enough in the field of composing for orchestras. It is in the orchestra in the both Concertos that the theme development processes which set off the piano constituent according to the principle of double expositions as an attribute of a classical concert "contest" take place.

The conducted analysis of the composition dramaturge peculiarities of the both Concertos is aimed at revealing their performance potential. It has been concluded that such qualities of the theme material of these masterpieces as their polygenre modality, polytexture, a peculiar correlative ratio of the background and the relief generate diverse versions of approaches to performing the corresponding textual content, which is determined by the dialectical correlation of the following two origins – the Chopin author's and the interpretational performer's ones.

It has been emphasized that for performing pianists the expressive-content and the composition-technique versatility of the both Concertos by F. Chopin creates a way to individually reconstructing and reviving composition means complemented with various author's and editors' directions and comments. The latter form an integrative unity in terms of creating a cluster of "composing center" means, constituting still another component of the interpretational reflection and performers' realization of the content and form of the piano Concertos by F. Chopin, building up the perspective of our further research as for the subject of the present article. • **Key words:** *piano Concerto, style brilliant, F. Chopin, Concertos e-moll and f-moll, "composing center" means.*

Постановка проблеми. Такі шедеври світового фортепіанного мистецтва, як Концерти *f-moll* та *e-moll* Ф. Шопена не є «музейними експонатами», а тому потребують постійного оновлення інтерпретаційних підходів – дослідницького та виконавського. Ці підходи сполучаються в межах виконавського аналізу, який містить розгляд двох складових – засобів композиторського та виконавського «центрів» (В. Холопова). Обґрунтування концептуальності першої складової – композиторської – з перспективою її подальшого поєднання з виконавською становить *актуальність теми* пропонованої статті

Аналіз останніх публікацій за темою. У музикознавчій шопеніані Концерти Ф. Шопена розглядалися неодноразово, що, проте, не означає сформованості остаточної думки про них. Деякі автори по-



передніх років (Schering, A., 1927; Корто, А., 2005; Соловцов, А. А., 1960; Кремлев, Ю. А., 1960; Бэлза, И. Ф., 1982), визнаючи чесноти шопенівських Концертів, вважають їх «даниною моді» того часу (стиль *brilliant* Й. Н. Гуммеля – Ф. Калькбренера), а також недостатньо зрілими з точки зору шопенівського фортепіанного стилю. На сучасному етапі (Zieliński, T. A., 1993; Samson, J., 1996; Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011; Школяренко, С. І., 2017) панує інша точка зору, згідно якої фортепіанно-оркестрові опуси Ф. Шопена, у тому числі і Концерти, розглядаються в контексті феномену «весь Шопен» і не відокремлюються від розуміння його цілісного стилю, представленого переважно жанрами сольної фортепіанної музики.

Предмет статті – композиторська складова фортепіанних Концертів Ф. Шопена; **мета** – виявити особливості поєднання в Концертах «типового», усталеного та «нетипового» індивідуалізованого, власне шопенівського у тематизмі, фактурі та формі як засобах «композиторського центру».

Методи дослідження поєднують загальнонаукові (історичний, компаративний, функціональний) та спеціальні музикознавчі (жанровий, стильовий, фактурний) підходи до вивчення музичних явищ.

Виклад основного матеріалу. Експонента творчої індивідуальності Ф. Шопена відрізняється стабільністю, а тому будь-які розподіли його стилю на періоди є достатньо умовними. Це не означає, проте, відсутності різниці між творами Ф. Шопена, написаними та виконаними ним у різні роки життя. Зрозуміло, що вони відрізняються як за змістом, так і за досконалістю технічного втілення. Серед них є й такі, що становлять «віхи» на творчому шляху композитора-піаніста і дають змогу зафіксувати напрями розвитку його індивідуального мислення. Саме до останніх належать обидва Концерти – Перший *e-moll'* ний і Другий *f-moll'* ний, робота над якими тривала з 1829-го по 1836-й роки. На цей період Ф. Шопен вже мав достатньо великий досвід роботи в царині фортепіанно-оркестрових жанрів – від знаменитого *Opus*'у 2 (Варіації *B-dur* на тему з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта), «Фантазії на польські теми» *A-dur*, *op.* 13, «Краківського рондо», *F-dur*, *op.* 14 – до «*Andante spianato* і великого блискучого полонезу» *Es-dur*, *op.* 22.

Концерти Ф. Шопена неодноразово аналізувалися у музикознавчій літературі, але з достатньо різних точок зору і з різною метою. Нашу увагу сконцентровано на засобах, що відносяться до власне композиторської компетенції, але становлять базу для виконавських версій, які виникають на основі нотного тексту твору. Зафіксована авторська музично-мовна модель є поєднанням двох стильових сфер – ситуаційної (епоха, період, школа) та особистісної (світогляд та музичне обдарування композитора).

Інтонаційним середовищем, у якому формувався фортепіанно-оркестровий стиль Ф. Шопена, увінчаний двома його Концертами, був стиль *brilliant* гуммелівського зразку. У свою чергу, цей різновид фортепіанного письма та гри є генетично пов'язаний зі стилем В. А. Моцарта, причому, у його широкому жанровому спектрі, а не лише у фортепіанному відтворенні. Емоційно-ігрова «відвертість» – головна естетико-художня ознака музики, до чого тяжіє і Ф. Шопен у своїх Концертах. На думку М. Томашевського, у них поєднуються дві різні, навіть протилежні «стихії» – «чиста гра та глибока поетична виразність», «віртуозність і романтичність»; блискучий піанізм Й.-Н. Гуммеля – Ф. Калькбреннера досягає тут «вершини і разом з тим перестає бути самодостатньою цінністю» (Томашевский, М. & Акоюн, 2011: 499).

У музикознавчих трактуваннях обох Концертів прослідковуються дві різні точки зору. Деякі автори вважають, що вони показують «певну незрілість» у роботі Ф. Шопена з великою формою (Кремлев, Ю. А., 1960: 347–348). Інші дотримуються протилежної думки, вважаючи, що саме у Концертах «проявилось справжнє обличчя Ф. Шопена, яке раніше вуалювалося стилістичними умовностями» (Томашевский, М. & Акоюн, 2011: 499). Слід зазначити, що шопенівські Концерти аж ніяк не можна назвати «недосконалыми» з боку композиції, тематизму, фактури та оркестровки. В межах авторського стилю вони окреслюють ту «демаркаційну лінію», яка вирізняє фортепіанно-оркестрові та власне фортепіанні опуси композитора.

Саме в Концертах фортепіанна складова виокремлюється як домінуюча, майже самодостатня. Ідея концертності як віртуозного «змагання-згоди» (Асаф'єв, 1977: 220) сполучається з ліричною камерніс-



тю, що доводиться, зокрема, версіями складів супроводу, які обирав і практикував сам Ф. Шопен як виконавець. Відомо, що він грав свої Концерти у супроводі струнного квартету, що сприяло акцентуванню змісту середніх частин, позначених автором як *Larghetto*, які є ліричними центрами обох цих композицій. Концертність у Ф. Шопена «приймає ранньоромантичну форму поетичності» (Томашевский, М. & Аюпян, 2011: 499), причому особистісного характеру, навіяного образами двох жінок – К. Гладковської та Д. Потоцької (останній присвячено *f-moll* ний Концерт).

На парадоксальність поєднання «індивідуального» та «запозиченого» у стилістиці Концертів Ф. Шопена вперше звернув увагу А. Шерінг, відзначаючи, що моделлю концепції Першого концерту міг бути концерт *d-moll* Ф. Калькбреннера (йому, до речі, він і присвячений), що, проте, не заважає високій оцінці цього твору, який є «чудовим, романтичним фортепіанним концертом» (Schering, A., 1927: 326). Крім цього, Ф. Шопен міг орієнтуватися і на інші, популярні тоді твори – концерт *a-moll*, *op.* 85 Й.-Н. Гуммеля і *Largo* з його ж Сонати *fis-moll*, *op.* 81, а також на концерт *As-dur* Дж. Фільда, концерт *C-dur* К. М. Вебера (Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011: 499).

Про стилістичну спорідненість з названими тут творами свідчать навіть «деталі». Наприклад, автори досліджень про Концерти Ф. Шопена виділяють характерний пунктирний мотив, представлений на початку Концерту *f-moll* і у *Allegro maestoso* Концерту *e-moll*, який є «своєрідним розпізнавальним знаком» віртуозного стилю *brilliant* (Томашевский, М. & Аюпян, 2011: 499). Виникає цілий ряд інших асоціацій з творами майстрів цього стилю, про які йдеться у дослідженні J. Samson (1996). Це – І. Мошелес (схожість речитативу з *Larghetto* Другого концерту з темою його Концерту *g-moll*), К.-М. Вебер («сигнал» валторни у коді Другого концерту є аналогічним такому ж звороту його концерту *Es-dur*), Й.-Н. Гуммель (*col legno* у струнних у фіналі Концерту *f-moll* асоціюється з темою Концерту *a-moll* останнього).

Обидва Концерти Ф. Шопена, особливо Другий, отримали найвищу оцінку як сучасників композитора (Р. Шумана і Ф. Ліста), так і музикантів Новітнього часу. Так, А. Шерінг головними достоїнствами, завдяки яким вони здобули незмінну любов у слухачів, вважає «під-

несену поетичну атмосферу», а також «витончене мистецтво модулювання, яке, втім, є притаманним музиці Шопена взагалі» (Schering, A., 1927: 187). Віртуозна техніка в Концертах Ф. Шопена слугує лише історико-стилістичним фоном, на тлі якого виникає особлива художня якість, при якій «багаті віртуозні фігури» виявляються «огорненими новою поетичністю», котра виникає завдяки «прихованим в них гармоніям та мелодичним фразам» (Zieliński, T. A., 1993: 129).

Особливістю обох Концертів є та емоційно-психологічна атмосфера у якій вони створювалися. Про це свідчить і сам Ф. Шопен в листі до Т. Войчеховського від 3.10.1829 року (Шопен, Ф., 1989, Письма), у якому йдеться про той «ідеал, який у нього вже півроку існує, і на честь якого виникло *Adagio* його Концерту» (мова йде про *Larghetto* з Концерту *f-moll*). Змальовуючи художньо-емоційний зміст повільних частин обох Концертів, М. Томашевський згадує рекомендації Й. А. Шайбе – педагога Ю. Ельснера – вчителя Ф. Шопена по композиції. У «рецепті» метра йдеться про те, що «добре поступить той, хто ясно уявить собі характер якої-небудь персони, ситуації, пристрасті і буде напружувати свою уяву так довго, доки йому не здасться, що він чує голос особистості, котра опинилася в даних обставинах» (Томашевский, М. & Акоюн, 2011: 501). Достеменно невідомо, чи була відома Ф. Шопену ця порада, але він в обох Концертах керувався своїм відчуттям «портретування» (К. Гладковська, Д. Потоцька). Зосереджені у середніх частинах, ці «ідеали» обрамлюються крайніми, де у повному обсязі явлено атрибутику концертного стилю *brilliant*. Немає сумніву також у тому, що Ф. Шопен вбачав витоки свого письма у бароковій концертній практиці, про що свідчить його прагнення до відтворення «полярних» афектів – ігрової та лірико-драматичної експресії.

Це позначається і на характері тем, що поєднують жанрово-стильові нахили різної семантики. Тематично-структурна будова обох Концертів є доволі «стандартною» лише зовні, а всередині тяжіє до індивідуалізації. Так, класична структура тричастинної композиції з темповим співвідношенням «швидко – повільно – швидко» отримує в Концерті *f-moll* оригінальне жанрове наповнення у вигляді «жанрів другого плану» (Зинькевич, Е. С., 1986) – quasi-маршу (I ч.), ноктюр-



ну (II ч.), танцю, конкретно – куявяку (III ч.). Цю жанрову диспозицію М. Томашевський визначає як ранньо-романтичну, підкреслюючи, що частини твору «...не сприймаються як окремі п'єси, а складаються у цілісність, поєднувану категорією ліризму, котра домінує в тематизмі всіх частин Концерту» (Томашевський, М. & Акоюн, 2011: 501). Характерною ознакою цього Концерту Ю. Кремлев вважав багатотемність, пов'язану з відтворенням загальних тенденцій формування музично-мовного фонду періоду «класицизм-романтизм», а також їхнього поєднання під егідою «слов'янської романтичної чутливості» (Кремлев, Ю. А., 1960: 348).

Серед «деталей», що свідчать про оригінальність шопенівського стилю, – «обігрування» опорних гармоній, серед яких зустрічаються зразки «дуже сміливих надлишкових хроматизмів» (заклучна партія I ч.), у яких «...легка та витончена піаністична фактура сполучається з багатством і юнацькою живістю емоцій – граціозний смуток, світла радість, ліричний захват і, нарешті, вольовий порив» (Кремлев, Ю. А., 1960: 349).

Підсумовуючи аналітичні спостереження над Концертом *f-moll*, М. Томашевський (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 502) зазначає, що його I ч. будується на трьох контрастних темах – вступній, позначеній як *maestoso* (вона далі стає головною і складає *motto* усього твору), допоміжній та побічній. Перша з них, завдяки пунктирам, контрастній динаміці та поліфактурній побудові, має характер, близький до героїчного маршу. Друга тема, яка з'являється у сольній експозиції, тяжіє до пісенності і звучить по-моцартівськи (далі вона зникає і не нагадує про себе протягом усього Концерту). Третя тема (власне побічна) протиставлюється обом попереднім, насамперед, через ладотональність, оскільки вона є мажорною (*As-dur*) і виступає як передвісник *Larghetto*, про що свідчить її жанрово-фактурна основа – синтез прийомів викладу, характерних для ноктюрну та романсу.

Друга частина Концерту – не лише його ліричний центр, але й «сенс його існування» (Я. Івашкевич): «З першого ж акорду *As-dur*, немов би відчиняючого двері до храму любові та покою, Шопен говорить своєму інструменту те, що міг би сказати кому-небудь іншому» (Томашевський, М. & Акоюн, 2011: 502–503). Після активного

motto I ч. *Larghetto* сприймається як «зупинка часу»; це – світ, який існує ніби за межами реальності, у сновидіннях, М. Томашевський тут використовує навіть аналогію з уповільненою зйомкою в кіно (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 503). Перша тема II ч., позначена авторською ремаркою *molto con delicatezza*, не є, проте, статичною: шляхом ритмічного оновлення (фактурне *accelerando*, за Игнатченко, Г. И., 1984) вона дещо драматизується, відображуючи почуття любовної пристрасті – закономірного результату споглядальності. За логікою побудови «ноктюрнової» форми, далі відбувається «вторгнення» нової теми-образу (авторська ремарка – *con anima*), котра сприймається, якщо не як «руйнування» попереднього, то як таке, яке може «наразити його на небезпеку» (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 504).

Сила впливу *Larghetto* на слухачів була приголомшливою, про що писав сам Ф. Шопен: «Де б я не був, мені тільки й говорять, що про це *Adagio*» (лист до Т. Войчеховського від 27 березня 1830-го року (Шопен, Ф., 1989, Письма). Ще й на сьогодні ця музика сприймається як одна з «найпрекрасніших сторінок еротичної поезії XIX століття» (З. Яхимецький), унікальний зразок «пристрасного та схвильованого любовного зізнання в звуках» (Zieliński, T. A., 1993: 506).

Точка зору на *Larghetto* як на домінуючу частину Концерту *f-moll* не є, проте, одностайною. Зокрема, Ю. Кремльов вважав найдосконалішою за формою та змістом фінал Концерту: «Хто склав собі хибне уявлення про Шопена як про похмурого, хворобливого меланхоліка, нехай вслухається в музику цього фіналу, яку наповнено життям, радістю, поезією» (Кремлев, Ю. А., 1960: 349). Автор цих слів висловлює думку, характерну для музикознавців радянського періоду, коли «портретування» Ф. Шопена було вимушено одностороннім – визнавалися, передусім, його здобутки у відтворенні національної музичної мови, а також героїка, пов'язана з революційними подіями у Польщі 1830-х років.

Зараз таке трактування концепції Концерту *f-moll* значною мірою долається. Акцентуючи увагу на *Larghetto*, сучасні дослідники вважають його фінал «поверненням романтичного слухача до дійсності», представленою «стихією танцювальності» з виділенням «двох хореїч-



них типів» – м'якого, заспокійливого (авторська ремарка – *semplice ma graziosamente*) та пожвавленого і запального (відповідно – *scherzando* чи *rubato*) (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 506). Музику фіналу пронизано легким відтінком «сентиментальності» та навіть «зворушливої задумливості», підкресленою мінорною тональністю рефрену, що у кодї змінюється на однойменну мажорну і означає не лише данину традиціям, але й просвітлення, зумовлене «юнацьким оптимізмом» автора (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 507). Це зауваження допомагає встановити баланс у сфері образного змісту, у якому частини цього твору виступають як різнофункціональні фази відтворення звукового «портрету» Ф. Шопена-романтика, охопленого всепоглинаючим любовно-ліричним почуттям, де, проте, розрізняються «реальність» та «уява».

Концерт *e-moll* Ф. Шопен присвятив Ф. Калькбренера, у якого він протягом трьох років (1827–1830) брав приватні уроки. Він не скористався порадою останнього написати оперу, прагнучи, за його власними словами, не дати «затерти можливо навіть занадто сміливі, але благородні бажання та думки створити собі новий світ» (Шопен, Ф., 1989, Письма: 247). З точки зору загальної композиції обидва Концерти багато у чому є схожими Концерт *e-moll* також складається з *Allegro maestoso* з подвійною експозицією, *Larghetto*, яке має підзаголовок «Романс», та *Vivace* у формі рондо»; схожість спостерігається і у жанровій сфері: перші частини мають приховані риси полонезності, другі – ноктюрновості, фінали – краков'як.

І ч. Концерту *e-moll*, на думку Ю. Кремльова, демонструє більшу «ясність форми», ніж у Концерті *f-moll*, і відрізняється оригінальною побудовою тонального плану: в експозиції теми головної і побічної партій представлені як *e-moll* – *E-dur*, а тональний контраст *e-moll* – *G-dur* виникає у репризі (Кремлев, Ю. А., 1960: 351). Це означає відмову Ф. Шопена від конфліктності, антитез та похідного контрасту тем. Наразі акцентується контрастно-складовий принцип зіставлення різнохарактерних тем-епізодів у дусі «сентиментальної стилістики раннього Романтизму» (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 508). Це позначається, насамперед, на мелодиці, на що звертає увагу Ю. Кремльов (Кремлев, Ю. А., 1960: 352), вка-

зуючи на типово шопенівські обігрування терцій та квінт акордів, що створює у мінорі ефект прихованого смутку, у мажорі – просвітлення, а в цілому – романтичного томління з нотками імперативу (згадаймо про ремарку *maestoso*). Взагалі крайні швидкі частини Концерту *e-moll* вирішено Ф. Шопеном у підкреслено віртуозному стилі, з елементами «бетховенської експресії» (Томашевский, М. & Акопян, Л., 2011: 508). Побічна тема виступає як передвісник пісенно-ліричного *Larghetto*.

Якщо порівнювати обидва *Larghetto*, то у Концерті *e-moll* воно постає як більш «об’єктивне». Ф. Шопен писав, що *Adagio* «скоріше нагадує романс»; воно є «спокійним та меланхолічним» і повинно «складати враження ласкавого погляду туди, де думається про тисячу дорогих спогадів»; «це якась мрійливість у прекрасний весняний час, але при місяці», що підкреслюється в оркестрі «нічним» звучанням скрипок *con sordino* (Шопен, Ф., 1989, Письма: 157–158). У витонченій орнаментиці можна почути «голоси природи – шелест листя, плескіт води, солов’їні трелі. Колоритний звукопис, забарвлений у світло-мрійливі тони, змінюється то ласково-ніжними, то палкими мовленнєвими інтонаціями» (Соловцов, А., 1960: 323). Ця «емоційна програма» (термін Ражникова, В., 1972) послідовно втілюється у трьох темах: мрійливій вступній, кантабільній головній, схвильованій із середнього епізоду (схема форми цього *Larghetto*, за М. Томашевським (Томашевский, М. & Акопян, Л., 2011: 512), – $A B A_1 A_2 A_3 B_1 C A_4 A_5 A_6 B_2$).

Фінал Концерту *e-moll* є типовим завершенням тричастинної «диспозиції» з акцентуванням об’єктивної жанровості. *Vivace* за ясністю і майстерністю будови форми не поступається фіналу Концерту *f-moll*, але відрізняється від нього більшою «віртуозною блискучістю» і «зовнішньою грою барв», що стосується, зокрема, віртуозної коди, де «...стрімки гамові ходи поступово підіймаються хвилями з басів, захоплюючи все більш високі регістри фортепіано і змушуючи їх радісно та імпульсивно дзвеніти» (Кремлев, Ю., 1960: 356). Вагому роль у цьому *Vivace* відведено оркестру, що спростовує доволі розповсюджену думку про його «службову» функцію у фортепіанно-оркестрових опусах Шопена.



Vivace Концерту *e-moll* з'являється майже раптово, ніби пробуджуючи від мрій *Larghetto*: тут панує стихія танцювально-ігрового руху (тема рефрену), відтінена кантиленною темою першого епізоду (вона ж = тема побічної партії рондо-сонати). Це – дві сторони одного і того ж образу, що підкреслено засобами фактури. Активно ігрову генезу рефрену в *E-dur* (авторська ремарка – *scherzando* підкреслено дискретними штрихами та порівняно гучною динамікою; тема епізоду в *A-dur* контрастує «свою м'якістю (*dolce*), *legato* і октавно-унісонною фактурою, котра надзвичайно освіжає плин музики» (Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011: 512).

В обох шопенівських Концертах спостерігається дія особливого принципу фактурно-тематичної комунікації. Їхні теми, «без сумніву, визначають собою генеральну структуру твору і окреслюють спрямованість музичного розгортання, але як “моменти, наділені особливою смисловою вагомістю”, вони досягають свідомості слухача лише настільки, наскільки вилучаються із звукового континууму, з потоку піаністичних фігурацій, роль яких в обох концертах асоціюється з орфічною магією» (Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011: 513).

Згадування міфу про Орфея тут є далеко не випадковим. Йдеться про особливу будову фактурно-тематичних комплексів, які можуть бути представленими по-різному: і як теми-мелодії з супроводом, і як фактурно-структурні компоненти, (термін Игнатченко, Г. И., 1984), де лінії-голоси можуть співвідноситися за принципом *overlapping*'у, (англ. – накладати, перекривати) частково ніби затуляючи одне одного (Школяренко, С., 2017: 9). Це не відображується безпосередньо у нотному тексті фортепіанних партій, а виявляється лише у їхньому виконавському тлумаченні. У Концертах (з огляду на специфіку жанру) такі деталізовані прийоми є поодинокими і зустрічаються лише як приховані голоси; щодо поліскладових фігураційних звукокомплексів, то вони у Ф. Шопена представлені у сольних мініатюрах (приклад – дисонантне «тертя» двох фігураційних малюнків у Прелюдії № 2 *a-moll*).

Висновки. Концерти Ф. Шопена в аспекті засобів «композиторського центру» – тематизму, фактури, синтаксичних побудов – постають, з одного боку, як данина традиції стилю *brilliant*, а з дру-

гого – як відображення багатьох індивідуально-характерних рис шопенівського письма. У них поєднуються буттєво-емоційні та художньо-технологічні чинники, відкриваючи перспективи різних підходів до їхніх текстів в інтерпретаціях. Основними новаціями Концертів, за допомогою яких Ф. Шопен «перевершив» досягнення своїх попередників, стають: а) поліжанровість у семантиці та синтаксисі тем, зорієнтованих на синтез класицистичних норм і національно-польських витоків; б) виокремлення фортепіанної фактури, яка стає самодостатньою і містить приховану поліфонію, розчинену у віртуозних «розсипах».

Перспективи подальшої розробки теми полягають, передусім, у комплексній характеристиці засобів «виконавського центру» – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, представлених у авторському тексті чи доданих до нього редакторами. Перспективу становить і здійснення компаративного аналізу інтерпретацій Концертів Ф. Шопена видатними піаністами, що відкриє можливість характеристики актуальних тенденцій виконавського мистецтва на сучасному етапі.

ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 279.
- Бэлза, И. Ф. (1982). Шопен Фридерик Францишек. *Музыкальная энциклопедия*, Т. 6, 363–377.
- Зинькевич, Е. С. (1986). *Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х гг.)*. Київ: Муз. Україна, 183.
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киев: ИИФЭ им. М. Т. Рильського АН Украины, 25.
- Корго, А. (2005). *О фортепианном искусстве*. Москва: Классика-XXI, 246.
- Кремлев, Ю. А. (1960). *Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества*. Москва: Музгиз, 684.
- Ражников, В.Г. (1972). Исполнительство как творчество. *Советская музыка* (2), 70–74.



- Соловцов, А. А. (1960). *Фридерик Шопен: жизнь и творчество*. Москва: Музгиз, 468.
- Томашевский, М. & Акопян, Л. (Ред.) (2011). *Шопен. Человек, творчество, резонанс*. (Пер. с польск. Л. Акопяна, Е. Янус). Москва: Музыка, 840.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 18.
- Шопен, Ф. (1989). Письма (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка, 487.
- Samson, J. (1996). *Chopin*. Oxford: Oxford University Press.
- Schering, A. (1927). *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 235.
- Zieliński, T. A. (1993). *Chopin: życie i droga twórcza*. Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 668.

REFERENCES

- Asafev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 279 [in Russian].
- Belza, I. F. (1982). *Shopen Friderik Frantsishek [Chopin Frederic Franciszek]*. Muzykalnaya entsiklopediya, T. 6, 363–377 [in Russian].
- Chopin, F. (1989). *Pisma [Letters]*. (Vols. 1–2). (Vol. 1). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoy fakture (na materiale proizvedeniy ukrainskikh sovetskikh kompozitorov) [On dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)]*. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Kiev: IIFE im. M. T. Rylskogo AN Ukrainy, 25 [in Russian].
- Korto, A. (2005). *O fortepiannom iskusstve [About the art of piano]*. Moskva: Klassika-XXI, 246 [in Russian].
- Kremlev, Yu. A. (1960). *Friderik Shopen: ocherk zhizni i tvorchestva [Frederic Chopin: an outline of life and work]*. Moskva: Muzgiz, 684 [in Russian].
- Razhnikov, V. G. (1972). *Ispolnitelstvo kak tvorchestvo [Performance as creativity]*. Sovetskaya muzyka, (2), 70–74 [in Russian].
- Samson, J. (1996). *Chopin*. Oxford: Oxford University Press.

- Schering, A. (1927). *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 235.
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Khudozhno-stylovi funktsii faktury v kontsertnykh p'iesakh dlia fortepiano z orkestrom F. Shopena [Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin]*. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 18 [in Ukrainian].
- Solovtsov, A. A. (1960). *Friderik Shopen: zhizn i tvorchestvo [Frederic Chopin: life and work]*. Moskva: Muzgiz, 468 [in Russian].
- 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].
- Zieliński, T. A. (1998). *Chopin: życie i droga twórcza*. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 668.
- Zinkevich, Ye. S. (1986). *Dinamika obnoveniya: Ukrainskaya simfoniya na sovremenennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva (1970-e – nach. 80-kh gg.) [The dynamics of renewal: Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of tradition and innovation (1970s – early 80s)]*. Kyiv: Muz. Ukraina, 183 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.11.2019 р.



УДК 784.03 : 78.072 (4+510)

DOI 10.34064/khnum1-5718

Чжоу Ї

ORCID 0000-0003-3135-7574

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

«ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ» В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

АНОТАЦІЯ • Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. Висвітлено процес історичного формування та наукового переосмислення дефініції «стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві. Виявлено, що питання стилю були окреслені філософами Стародавньої Греції та Китаю ще до нашої ери. У культурах обох країн вони вже тоді пов'язувалися саме із індивідуальним світовідчуттям. Відмінності у подальшій інтерпретації понять, що гуртуються навколо найбільш загальної категорії стилю, обумовлені розвитком певних культурних патернів. Наприклад, якщо на Сході вона сприймалася як засаднича частка *етичного*, то на Заході – *естетичного*.

Формування явища «вокальний стиль» є природним наслідком розвитку європейської вокальної культури, де поступово викристалізувалися поняття «техніки» та «стилю». Саме вони стали основою європейського вокального мистецтва, засвоєння якої зумовило феноменальні успіхи сучасної китайської школи *bel canto*. Підкреслено, що під впливом глобалізаційних процесів, національна складова науки про музику поступово нівелюється; як наслідок, відбувається універсалізація загально вживаних категорій та понять.

• **Ключові слова:** *стиль в музиці, вокальне мистецтво, вокальний стиль.*

ABSTRACT • Zhou Yi. “Vocal style” in Western European and Chinese art history: a comparative analysis.

Background. The category of style is one of the most used in modern musicology. This is due to objective reasons: the attention of the “consumer” of a cultural product is mostly not focused on its author recently. The coexistence of individual performance versions of composer’s works is one of the reasons that problems of stylistic attribution of musical art do not lose their relevance.

In different areas of musical practice these problems are interpreted in different ways and get various degrees of theoretical understanding. The area of vocal art deserves special attention. An analysis of specialized literature suggests that the ever-increasing number of appropriate studies has not yet influenced the crystallization of the definition of “vocal style” in the scientific sense. This is due to the fact that the meaning of the term “vocal style” has many dimensions that reflect technological, aesthetic, historical, individual and national parameters of creativity. This resulted in the purpose of proposed article – to identify the singular and general in the interpretation of the category “vocal style” in Western European and Chinese art discourse.

The research methodology is determined by its objectives; it is integrative and based on a combination of general scientific approaches and musicological methods. The leading research methods are historical, genre-stylistic and interpretative analyzes.

Results. The word style first appeared in ancient Greece, where it was called a tool for writing on wooden tablets covered with wax. Later, the word style began to be used to describe not only human activity, but himself. At the same time, there is no case in Confucius’s “Analects” of using this definition. Central to the aesthetic block of Confucius’ teaching is not the question of the style of art, but the degree of influence that it has on the formation of the five moral qualities. As for questions directly about the style of artistic creation, Chinese scholars believe that they were first addressed by a contemporary and follower of Confucius, literary theorist Liu Xie, in whose works for the first time in the history of Chinese culture the word “style” was used.

We note that in both Europe and China the studies of ancient thinkers have become the foundation for centuries and millennia that determined the essential parameters of the worldview of peoples and civilizations and stimulated the development of human thought. So nowadays style is similarly understood as



a certain set of features that characterize either a particular person or the results of his activities.

As for a narrower understanding of style (in our case – vocal style), it historically developed much later, which was preceded by a long evolution of vocal art and the accumulation of relevant scientific works. In addition, it is necessary to take into account the specific of vocal performance, the essence of which involves working with verbal texts, their artistic representation, and, consequently, the determinism of not only musical but also artistic embodiment of the work. Thus, in European treatises of Renaissance and Baroque periods it is not about the performer, but about the style of specific musical works, basic parameters of which are determined by the place of performance and the appropriate type of expression. At the same time, there are studies which examine the national aspect of the phenomenon of vocal performance, that is perceived as a consequence of the interaction of several factors: temperament, climate and landscape.

It is interesting that even in the baroque treatises maxims about the advantages of the Italian school *bel canto* can be found; and nowadays it continues to determine the development of not only European but also world vocal art. We emphasize that we can not find Chinese treatises dating from the XVII–XVIII centuries, which are devoted to the comprehension of vocal art in the European sense of the word. After all, academic vocal culture in this country has begun to develop only in the early twentieth century and therefore imitated and appropriated the aesthetic and technology of the dominant European vocal style *bel canto*.

It is known that the definition of *bel canto* is most often used in two cases: as a designation of a certain historical style, which is most vividly embodied in works of V. Bellini and G. Donizetti, and as a designation of singing technique. So we see that, as in other performing arts, the definition of style contains two interdependent parameters: technological and artistic and aesthetic. And the latter in the case of exactly vocal schools can be interpreted as a mobile factor.

The similarity of interpretation of the definition of vocal style (namely one of its varieties – *bel canto*) in European and Chinese art literature is the result of the fact that eastern and western cultures are gradually approaching each other in the process of historical development.

Conclusions. A comparative analysis of European and Chinese scientific sources suggests that the issues of musical stylistics occupied an important place

in the minds of thinkers even before our era. And although both in the East and in the West the category of style was perceived as a mean of realization of the individual worldview of the man-creator, we can still talk about the difference in vectors of study of this problem. For example, if in the East it was perceived as a fundamental part of the *ethical*, in the West – the *aesthetic*.

The formation of the phenomenon of “vocal style” was a natural consequence of the development of European vocal culture, where concepts of “technique” and “style” gradually crystallized. They became the basis of European vocal art, the assimilation of which has led to the phenomenal success of the modern Chinese school *bel canto*. • **Key words:** *style in music, vocal art, vocal style*.

Постановка проблеми. Категорія стилю є однією з найбільш живаних у сучасному музикознавстві. Це обумовлено об’єктивними причинами: адже тенденція концентрації уваги суспільства не стільки на самій культурі, скільки на особистостях, які її презентують, що вперше позначилася ще в епоху Романтизму, не тільки не збігає, а набирає обертів. В музичному мистецтві ця тенденція є найбільш наочною завдяки тому, що увага «споживача» культурного продукту останнім часом здебільшого сконцентрована не на його авторі. Співіснування індивідуальних виконавських версій композиторських творів є однією з причин того, що проблеми стильової атрибуції музичного мистецтва не втрачають своєї актуальності.

Зауважимо, що в різних сферах музичної практики ці проблеми отримують різне тлумачення і ступінь теоретичного осмислення. Окремої уваги заслуговує сфера вокального мистецтва, адже, як відомо, «співак поєднує в собі і інструмент, і виконавця» (Хаслам, У., 2018). Втім, аналіз спеціалізованої літератури дає підстави стверджувати, що постійно зростаюча кількість відповідних досліджень досі не вплинула на кристалізацію визначення «вокальний стиль» саме у науковому сенсі, згідно якого «визначення (від лат. *definition* – логічне визначення, дефініція, розмежування) – логічна дія, спрямована на відрізнений об’єкта від інших об’єктів через встановлення його специфічних і типових ознак чи такого розкриття значення терміна певного об’єкта, яке замінює опис його властивостей» (Філософський енциклопедичний словник, 2002: 80). Можливо, це пояснюється тим,



що зміст поняття «вокальний стиль» має багато вимірів (як і в інших сферах виконавства), що відображають технологічні, естетичні, історичні, індивідуальні та національні параметри творчості. Це зумовило мету пропонованої статті – виявити одиничне та загальне у трактуванні категорії «вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавчому дискурсі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Досить велика кількість досліджень, присвячених феномену стилю, на перший погляд, може викликати збентеження, тому слід визначитися із критеріями відбору джерел. У якості таких обрано фактор цитованості, завдяки чому ми звернулися до робіт двох українських науковців: В. Москаленка, який запропонував визначення «стилю музичної творчості» та О. Стахевича, автора посібника «З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки» якого знаходимо ґрунтовні спостереження щодо розвитку європейського вокального мистецтва.

Виклад основного змісту. Почнемо з найбільш загальних положень, а саме з етимології слова стиль і короткої історії його трансформації від слова до категорії. З огляду на специфіку нашого дослідження, будемо користуватися методом порівняльним, адже для нас важливо не стільки сучасне розуміння стилю в європейській культурі, скільки виявлення тих аспектів цього визначення в китайській мистецькій практиці, що тотожні європейським. Згідно зі словниками, слово стиль (латинське – *stilus, stylus* від давньогрецького *στύλος*) вперше з'являється в Стародавній Греції, де так називають інструмент «для писання на дерев'яних табличках, вкритих воском» (Словник української мови, 1970–1980). Зрозуміло, що такий засіб запису інформації дозволяв сформулювати думку і про деякі особливості характеру, настроїв і навіть фізичні ознаки того, хто пише. Можливо саме тому в подальшому слово стиль починають застосовувати для характеристики не тільки діяльності людини, але її самої. Зазначимо, що видатний філософ ХХ століття М. Мамардашвілі вказував на те, що період розквіту Стародавньої Греції дивним чином збігається з процесами, що відбувалися в культурі Китаю того ж часу. Вчений назвав це «відповідністю в часі»: «Відповідність кількох явищ, абсолютно несхожих один на одного. Здавалося б, явища не пов'язані,

але між ними є символічне відповідність, або збігу, якщо завгодно» (Мамардашвили, М. К., 2009).

Спираючись на думку М. Мамардашвілі, відшукаємо перші згадки про вживання слова стиль в рукописах Стародавнього Китаю, враховуючи той факт, що у базовій для розуміння самобутності національного світовідчуття книзі, «Бесідах і судженнях» (论语) Конфуція (孔子) немає жодного випадку, коли б він використовував це визначення. В цілому, це не дивно, адже роботи Конфуція, навіть при тому, що в них мистецтву приділяється велика увага, все ж мають більш етичне підґрунтя та спрямованість. Саме тому центральне місце в естетичному блоці вчення Конфуція займають не питання стилю мистецтва, а той ступінь впливу останнього, що воно має на формування п'яти моральні якостей (жень (仁) – гуманність; і (义) – справедливість; чи (礼) – ритуал; чжи (智) – розум, знання; синь (信) – щирість). Саме ці якості на думку Конфуція повинні відображатися у мистецтві і визначають його цінність. Тому спираючись на праці цього філософа можна зробити деякі висновки про ті вимоги, що за його часів висувалися до людини, як до носія певного стилю.

Щодо питань безпосередньо стилю художньої творчості, то китайські вчені вважають, що вперше до них звернувся сучасник та послідовник Конфуція, теоретик літератури Лю Се (刘勰), у працях якого (а саме – у трактаті «Дракон, виліплений в серці письмен / Вень синь дяо лун» 文心雕龙) вперше в історії китайської культури використано слово «стиль». Так, в етимологічному словнику знаходимо вказівку, що слово стиль в значенні «художня особливість» вживається вперше саме в книзі Лю Сію (辞源 Цы Юань, 1998).

Значимо, що і в Європі, і в Китаї вчення давніх мислителів на століття і тисячоліття стали тим фундаментом, що визначав сутнісні параметри світогляду народів і цивілізацій та стимулював розвиток людської думки. Тому і нині під стилем розуміють певний комплекс ознак, що характеризують або конкретну людину, або результати її діяльності. У європейській культурі найяскравішим виразом цього є славетний вислів натураліста Ж. Бюффона «стиль – це сама людина». Тому не дивно, що і сучасні визначення так чи інакше вказують саме на людину. Отже, стиль – це:



- «сукупність ознак, що характеризують мистецтво певного часу і напрямки або індивідуальну манеру художника» (Словник української мови. Академічний словник, 1970–1980);
- «сукупність прийомів, характерних рис якої-небудь діяльності, поведінки, методу роботи» (там само).

Показово, що і в китайській культурі поняття стилю, фактично, тотожне: «так званий стиль відноситься до основних ідеологічних і художніх характеристиках літературного або художнього твору епохи, нації, жанру або особистості» (现代汉语词典 Современный словарь китайского языка, 2005). Що стосується більш вузького розуміння стилю (в нашому випадку – вокального стилю), то історично воно склалося набагато пізніше, чому передувала тривала еволюція вокального мистецтва та накопичення відповідних наукових праць. Як вказує О. Стахевич, «...еволюція мистецтва співу – це еволюція вокально-виконавських стилів, кожний з яких ґрунтується на власній теорії, яка може не відповідати і навіть заперечувати стиль і теорії попередньої чи наступної епохи. В основі вокально-виконавської практики різних епох лежить проблема використання природи співацького голосу» (Стахевич, О. Г., 2013: 7).

Крім того, необхідно враховувати специфіку вокального виконавства, сутність якого передбачає роботу з вербальними текстами, їх артистичне уявлення, а, отже, детермінованість не тільки музичним, а й артистичним втіленням твору. І все ж таки, в усіх європейських трактатах доби Відродження та Бароко, де так чи інакше проблема стилю зачіпається, мова йде не про виконавця, а про стилістику конкретних музичних творів, базові параметри яких визначені місцем виконання і відповідним типом висловлення. Звідси йдуть витoki однієї з популярних й і сьогодні класифікації вокальних стилів розрізняють «... три основних способи співу або три вокальних стиля: співучий стиль, де панує широка, плавна співучість – кантилена; декламаційний, що наближається до будови і інтонацій мови (музична декламація, речитатив), і колоратурний, в якому в тій чи іншій мірі втрачається прямий зв'язок з текстом і спів наближається за своїм характером до гри на музичному інструменті» (Персидский театр и драматургия. *Театр и его история* (библиотека о театре)). В той же самий час

з'являються дослідження, в яких розглядається національний аспект феномену вокального виконавства, який сприймається як наслідок взаємодії декількох факторів: темпераменту, клімату і ландшафту.

Цікаво, що вже у барокових трактатах можна знайти сентенції щодо переваг італійської школи *bel canto*, яка і сьогодні визначає розвиток вже не тільки європейського, а світового вокального мистецтва. Підкреслимо, що ми не можемо знайти китайських трактатів, датованих XVII–XVIII ст., що присвячені осягненню вокального мистецтва в європейському розумінні цього слова. Адже академічна вокальна культура в цій країні почала розвиватися лише на початку XX сторіччя і тому наслідувала та присвоювала естетику та технологію пануючого європейського вокального стилю *bel canto*.

Відомо, що визначення *bel canto* найчастіше використовують у двох випадках: як позначення певного історичного стилю, що найяскравіше втілюється у творчості В. Белліні та Г. Доніцетті та як позначення техніки співу. Тож бачимо, що як і в інших виконавських видах мистецтва визначення стилю містить два взаємообумовлені параметри: технологічний та художньо-естетичний. Причому останній у випадку саме вокальних шкіл може бути трактований як фактор мобільний. Саме тому у європейських та китайських сучасних словниках визначення *bel canto* схожі: вони містять посилання на витоки та специфіку відповідної техніки стилю:

- «блискучий, легкий і витончений стиль співу, характерний для італійського вокального мистецтва середини VII – першої половини XIX століття; в більш широкому сучасному розумінні – співучість вокального виконання. Бельканто вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом: бездоганної кантилені, філірування, віртуозної колоратури, емоційно насиченого красивого співочого тону» (Дмитриев, Л. В., 1973);
- «метод співу, популярний в Італії в 17–18 століттях. Походить від виконання італійської поліфонічної вокальної музики і італійського придворного соло в кінці 16 століття. Його характеристики – красивий тембр, вільна вокалізація, плавний і прямий зв'язок звуків, а також плавне та гнучке фразування» (国语辞典 Китайский словарь, 2011).



Ця подібність трактування визначення вокального стилю (а саме одного з його різновидів – *bel canto*) у європейській та китайській мистецтвознавчій літературі є результатом того, що в процесі історичного розвитку культури Сходу та Заходу поступово наближуються одна до одної. Протягом останнього сторіччя Китай свідомо і креативно за своєю культурний досвід інших країн. У сфері вокального мистецтва це відкрило можливості синтезу китайських та європейських традицій співу і, врешті-решт, призвело до появи феномену китайського бельканто.

Висновки. Порівняльний аналіз європейських на китайських наукових джерел дає підстави стверджувати, що питання музичної стилістики займали важливе місце у роздумах мислителів ще до нашої ери. І хоча і на Сході і на Заході категорія стилю сприймалася як засіб реалізації індивідуального світовідчуття людини-творця, все ж таки можна говорити і про відмінність у векторах дослідження цієї проблеми. Наприклад, якщо на Сході вона сприймалася як засаднича частка *етичного*, то на Заході – *естетичного*.

Формування явища «вокальний стиль» стало природнім наслідком розвитку європейської вокальної культури, де поступово викристалізувалися поняття «техніки» та «стилю». Саме вони стали основою європейського вокального мистецтва, засвоєння якого зумовило феноменальні успіхи сучасної китайської школи *bel canto*.

ЛІТЕРАТУРА

- Дмитриев, Л. В. (1973). Бельканто. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. (Т. 1, 400–402). Москва.
- Конфуций, (2015). *Суждения и беседы*. Москва: Эксмо. Retrieved from: <https://mybook.ru/author/konfucij/suzhdeniya-i-besedy/read/>
- Мамардашвили, М. К. (2009). *Лекции по античной философии*. Москва: Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/mamar01/txt01.htm>
- Персидский театр и драматургия. *Театр и его история* (библиотека о театре). Retrieved from: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s07/e0007638/index.shtml>

- Словник іншомовних слів, (1974). за ред. О. С. Мельничука. Київ. Retrieved from: <https://ev.vue.gov.ua/wp-content/uploads/2018/04/%D0%9C%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%87%D1%83%D0%BA-%D0%9E.-%D1%80%D0%B5%D0%B4.-%D0%A1%D0%BВ%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA-i%D0%BD%D1%88%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%85-%D1%81%D0%BBi%D0%B2.pdf>
- Словник української мови. Академічний тлумачний словник, (1970–1980). Retrieved from: <http://sum.in.ua/s/stylj>
- Стахович, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*: посібник. Вінниця: Нова Книга, 176.
- Філософський енциклопедичний словник, (2002). НАН України; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ: Абрис, 742.
- Хаслам, У. (2018). *Стиль вокального исполнительства*: учеб. пособ. Пер. с англ. Н. Александровой. 2-е изд., стереотип. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 112.
- 辞源 辞 源 辞 源 (修订本) (исправленное издание), (1998). 北京: 商务印书馆, Пекин: коммерческое издательство, 3406–3407 [кит.].
- 现代汉语词典 现代汉语词典 现代汉语词典 (第五版) (Пятое издание). 北京: 商务印书馆, Пекин: коммерческое издательство. Retrieved from: https://cidian.bmcx.com/fengge_fa2_cidianchaxun/.
- 国语辞典 国语辞典 国语辞典 (2011). 北京: 商务印书馆, Пекин: коммерческое издательство. Retrieved from: <https://www.zdic.net/hans/%E9%A3%8E%E6%A0%BC>.

REFERENCES

- Dmitriev, L. V. (1973). Belkanto. *Muzyikalnaya entsiklopediya* [Musical encyclopedia]: v 6 t. Gl. red. Yu. V. Keldyish. (Т. 1, 400–402). Moskva [in Russian].
- Konfutsiy, (2015). *Suzhdeniya i besedy* [Judgments and conversations]. Moskva: Eksmo. Retrieved from: <https://mybook.ru/author/konfucij/suzhdeniya-i-besedy/read/> [in Russian].
- Mamardashvili, M. K. (2009). *Lektsii po antichnoy filosofii* [Lectures on Ancient Philosophy]. Moskva: Progress-Traditsiya, Fond Meraba Mamardashvili, 248. [in Russian].



- Persidskiy teatr i dramaturgiya [Persien theater and dramaturgy]. *Teatr i ego istoriya* (biblioteka o teatre). Retrieved from: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s07/e0007638/index.shtml> [in Russian].
- Slovyk inshomovnykh sliv [Dictionary of foreign words], (1974). Za red. O. S. Melnychuka. Kyiv. Retrieved from: <https://ev.vue.gov.ua/wp-content/uploads/2018/04/%D0%9C%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%87%D1%83%D0%BA-%D0%9E-%D1%80%D0%B5%D0%B4-%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA-i%D0%BD%D1%88%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%85-%D1%81%D0%BBi%D0%B2.pdf>
- Slovyk ukrainskoi movy. Akademichniy tлумachnyi slovyk [Dictionary of the Ukrainian language. Academic explanatory dictionary], (1970—1980). Retrieved from: <http://sum.in.ua/s/stylj> [in Ukrainian].
- Stakhevych, O. H. (2013). *Z istorii vokalno-vykonavskykh styliv ta vokalnoi pedahohiky* [From the history of vocal-performing styles and vocal pedagogy]: posibnyk. Vinnytsia: Nova Knyha, 176 [in Ukrainian].
- Filosofskiy entsyklopedychnyi slovyk [Philosophical encyclopedic dictionary], (2002). NAN Ukrainy; In-t filosofii im. H. S. Skovorody. Kyiv: Abris, 742 [in Russian].
- Haslam, U. (2018). *Stil vokalnogo ispolnitelstva* [Vocal execution style]: ucheb. posob. Per. s angl. N. Aleksandrovoy. 2-e izd., stereotip. Sankt-Peterburg: Lan: Planeta muzyki, 112 [in Russian].
- Cí Yuán (xiū dìng bǎn), shāng wù yīn shū guǎn 1998 nián. dì 3406–3407 yè. (Cy Yuan' (ispravlennoe izdanie), kommercheskoe izdatel'stvo 1998, S. 3406–3407).
- Xiàn Dài Hàn Yǔ Cí Diǎn (dì wǔ bǎn), shāng wù yīn shū guǎn 2005 nián. (sovremenniy slovar' kitajskogo yazyka (Pyatoe izdanie), kommercheskoe izdatel'stvo 2005, Retrieved from: https://cidian.bmcx.com/fengge_fa2_cidianchaxun/).
- GUÓ Yǔ Cí Diǎn, shāng wù yīn shū guǎn 2011 nián. (Kitajskij slovar', kommercheskoe izdatel'stvo 2011. Retrieved from: <https://www.zdic.net/hans/%E9%A3%8E%E6%A0%BC>).

Стаття надійшла до редакції 20.11.2019 р.



УДК 780.616.432.071.5

DOI 10.34064/khnum1-5719

Чернявська М. С.

ORCID 0000-0002-8379-5536

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

ІНСТРУКТИВНИЙ РЕПЕРТУАР В ПРОГРАМАХ СТУДЕНТІВ КАФЕДРИ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

АНОТАЦІЯ • Чернявська М. С. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. Викладено сучасний досвід викладання кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, де одним з нововведень стало використання в навчальному процесі інструктивного фортепіанного репертуару для кращого розвитку студентів. Доводиться, що набуття технічної бази як необхідної основи піаністичної майстерності неможливо без систематичного використання інструктивних етюдів – порівняно невеликих інструментальних творів певного технічного призначення. Обґрунтовується помилковість уникнення даного репертуару з сучасних програм професійних музичних вишів. Взаємодія рухового та звукового компонентів в процесі навчання студентів молодших курсів бакалаврату успішно реалізуються при проходженні інструктивних етюдів високого ступеня складності. Правильний вибір репертуару, який відповідає рівню розвитку студента, є визначальним фактором його піаністичного розвитку. • **Ключові слова:** *фортепіанний репертуар, фактурна формула, руховий і звуковий аспект розвитку піаніста.*

ABSTRACT • Chernyavska M. S. The instructive repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.



Background. The article discusses the experience of the teaching staff of the Department of Special Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. One of the innovations of the department was the use of instructive piano repertoire in the educational process for better development of piano skills among students. It has been proved that the acquisition of a technical base as a necessary basis for piano mastery is impossible without the systematic use of instructive etudes – relatively small instrumental pieces with a specific technical purpose. The correct choice of the complexity of the lessons, their compliance with the student's level of development is a determining factor in the successful development of a pianist. Thus, an instructive piano repertoire is very useful not only at the initial stage of the pedagogical process, but is also extremely necessary at the subsequent stages of the professional pianistic education of a young musician.

Objectives. The purpose of the article is to justify the need to use a number of instructive etudes for piano in junior undergraduate musical challenges, to draw the attention of students and teachers to their wider development and use in educational and concert practice.

Methods. The methodology of the article is based on the totality of scientific approaches necessary to uncover problem, combining the principle of musical-theoretical, performing analysis as well as methodical and pedagogical observations.

Conclusions. Statement of the main material. For the formation of the pianistic apparatus, the pupil, and then the student, needs etudes, thanks to which you need to develop strength, evenness, independence and fluency of the fingers. But the process must be complicated gradually: it is impossible to move on to mastering a more complex task, if it is simpler, it remains unresolved. It should be noted that the division of etudes into instructive and characteristic, as well as characteristic – concert and artistic is very conditional and, first of all, is determined by the level of composer skill of their authors. For the performer, any, even the simplest musical construction, should be played expressively, understood intonationally, and built dramatically. Therefore, even in the simplest and easiest etudes, novice pianists need to be tuned to the fact that this composition is highly artistic and attitude to its should be appropriate. In the subsequent educational process of mastering pianism, an accurate algorithm should be built up that allows using the huge arsenal of piano etudes to properly develop the student, to give him the opportunity to form the perfect pianistic apparatus, while instilling not

only appropriate motion, but also auditory professional skills. For the formation of the piano apparatus and many auditory skills, not only schoolchildren but also students need to develop strength, equality, independence and speed of the fingers. This role should be performed by instructive and characteristic sketches. It is noted that one of the substantive dominants of the etude genre is the formularity of the musical language, the game moment, the implementation of which allows one to overcome a technical problem, which forms the basis of pianism both in motor skills and intonation.

Results. The importance of the correct choice of etudes during the entire process of training a pianist is proved. Unfortunately, we often observe how the unhealthy ambitions of a teacher negatively affect students. It is necessary to adequately assess the level of capabilities of the young performer, and most importantly, with the help of correctly selected sketches, step by step, professionally develop his motor and auditory skills. In no case should students be given complex artistic etudes if their pianistic apparatus is not yet fully formed! For this purpose, the decision was made at the special piano department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: to pass instructive etudes of a high degree of complexity in junior undergraduate courses without fail.

● **Key words:** *piano repertoire, textured formula, motor and sound aspect of pianist development.*

Постановка проблеми. Життя піаніста з перших кроків і до самої вершини творчості, пов'язана з етюдами. Цей жанр став найважливішим засобом розвитку техніки, постійно формуючи основні піаністичні навички виконавця. Завдяки цьому фортепіанний етюд став тим середовищем, в якому постійно кристалізувалися основи піанізму. Набуття технічної бази як неодмінної основи піаністичної майстерності неможливо без систематичного використання цих творів – інструментальних п'єс порівняно невеликих розмірів, що переслідують певну технічну мету. За своєю технічною та художньою складністю етюди прийнято умовно розподіляти на інструктивні, характеристичні та художні (за Н.Терентьевою). В педагогічному процесі послідовність оволодіння ними відбувається таким чином: спочатку проходять інструктивний матеріал та додають характеристичні твори, після цього – переходять до художніх.



Оскільки в сучасних програмах музичних вишів дані твори не прийнято використовувати, педагогами було проігноровано необхідність їх проходження на цих щаблях професійного піаністичного навчання. На жаль, деякі педагоги недооцінюють ролі інструктивних та характеристичних етюдів в процесі навчання піаніста. Так, в музичних училищах і навіть спеціалізованих музичних школах, згідно програми, багатьох молодих виконавців занадто рано «переводять» на «високий репертуар» художніх етюдів. В результаті цього молодий музикант, який ще не досяг необхідного рівня піаністичного розвитку, потрапляє в стан постійного стресу. Замість розвитку він увергається в безодню «боротьби» з музичним матеріалом, що призводить до зворотнього результату. Тому так важливо, щоб педагог індивідуально підходив до вибору репертуару кожного студента, розвиваючи його відповідно до його можливостей. Оскільки художні етюди є вершиною виконавської майстерності, іноді перевершуючи за складністю твори крупної форми, їх поява в програмах студентів можлива лише за умови відповідності піаністичному рівню.

Аналіз останніх публікацій за темою. Фортепіанному етуду присвячені роботи не тільки музикознавців, але й виконавців. Основний інтерес дослідників націлений на художні етюди, які потребують досконалого володіння піанізмом. Такі твори вивчаються з точки зору їх високого естетичного потенціалу, стилю, особливостей піанізму (М. Єщенко (1973), Д. Благой (1963), М. Арановський (1963), Я. Мільштейн (1961)). Інструктивні ж етюди, що виступають на тлі художніх, як «навчальні», «другорядні», «допоміжні», зазвичай стають основою методичних розробок для учнів дитячих музичних шкіл, і не претендують на наукове узагальнення. Єдиним винятком можна вважати етюди К. Черні, але науковців (А. Генкін (2012), М. Карпичева (2018), Ю. Кваснікова (2015)) в першу чергу привертає унікальна особистість їх автора, яка, безумовно, заслуговує на всіляку увагу. При досить великому науковому і методичному інтересі до інструктивного етуду, до сьогоднішнього дня невичерпні можливості подібного репертуару на різних щаблях виховання піаніста-виконавця практично не досліджені.

Мета статті – на підставі дворічного досвіду роботи кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського обґрунтувати

необхідність застосування цілого ряду інструктивних етюдів для фортепіано на молодших курсах бакалаврату; привернути увагу студентів і викладачів до ширшого засвоєння та використання інструктивного репертуару у навчальному процесі.

Методологія статті заснована на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття запропонованої проблематики. Основою є комплексний підхід, що поєднує принципи функціонально-структурного та виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу. Необхідно відзначити, що вже в середній ланці професійного фортепіанного навчання юних піаністів примушують вивчати виключно художні етюди. Це мотивується тим, що на момент вступу до вищого навчального закладу претендент повинен виконувати етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста, О. Скрибіна, С. Рахманінова та інших композиторів. При цьому, як показує багаторічна практика автора даної публікації, педагоги не здійснюють поступового переходу від інструктивного репертуару до художнього, що забезпечило б більш високий рівень виконання останнього. На жаль, подібні помилки доводиться виправляти на більш пізній стадії навчання у музичному виші. Тоді на допомогу педагогу приходять саме інструктивний репертуар. З цією метою два роки тому на кафедрі спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського було прийнято рішення: в обов'язковому порядку проходити багато інструктивних етюдів високого ступеня складності на молодших курсах бакалаврату.

Для формування піаністичного апарату не тільки учням шкіл, а й студентам необхідно розвивати силу, незалежність, швидкість пальців, їх чуйність дотику в процесі звуковидобування. Таку роль мають виконувати інструктивні та характеристичні етюди. Подібну думку можна знайти в енциклопедії Г. Рімана, де німецький дослідник пише, що етюд має «спеціальне значення п'єси для технічного вправи, – все одно, чи призначена ця п'єса для початківців, або для тих, хто вже досягли високого розвитку віртуозності та удосконалення майстерності виконавця» (Г. Ріман, 1896: 489).

Однак, ускладнювати процес розвитку піаністичної майстерності потрібно поступово: неможливо переходити до оволодіння більш



складного завдання, якщо простіше залишилося невирішеним. В навчальному процесі та концертній практиці виконавця жанр фортепіанного етюду умовно розподілили на три типи, опис яких ми можемо знайти в дослідженні Н. Терентьевої «Зарубіжні інструктивні етюди і вправи першої половини XIX століття для фортепіано» (1974). Слід відзначити, що розподіл етюдів на інструктивні та характеристичні відбувається за рівнем композиторської майстерності автора. Для виконавця будь-яка, навіть найпростіша музична побудова, має бути зіграна виразно, проінтонована, вибудована драматургічно. Тому навіть в найлегших етюдах, початківців необхідно налаштовувати на спілкування з музикою – художнім твором, і ставлення до нього має бути – відповідне.

Зазвичай, композиційні особливості більшості фортепіанних етюдів досить прості. Це пояснюється найпершим призначенням етюдів: домагатися технічної досконалості в досить простих композиційних структурах. Простота написання таких композицій почасти й викликала величезну кількість творів етюдного жанру на початку XIX століття, причину цього Р. Шуман пояснював так: «Форма етюду – одна з найлегших і привабливих, мета, якої домагаються, настільки ясна і твердо встановлена, що помилитися неможливо» (Р. Шуман, 1975: 292).

Більшість етюдів написані в двочастинній репризній або одночасинній формі. Основу етюду найчастіше складає фігураційна техніка і наскрізний розвиток, переважно однієї музичної думки. Такі форми найчастіше засновані на принципі тотожності, і тільки деякі різновиди двочастинної, тричастинної форми містять принцип тотожності і контрасту. Навіть проста форма етюду може стати кращим виразом задуму композитора, особливо коли схвильований і піднесений характер основної музичної ідеї висуває особливі вимоги до інструментальної фактури. В цілому ж, відзначимо, що художня цінність етюду залежала виключно від композиторського обдарування його автора. І, не дивлячись на те, що фортепіанний етюд в своєму первісному вигляді не претендував на особливу естетичну цінність, під впливом таланту геніальних композиторів цей жанр дійшов до найвищого художнього рівня музичного мистецтва.

Як правило, в кожному етюді міститься певна фактурна формула, ставлення до якої є ключовим: важливо не тільки, як рухатися на фортепіано, щоб легко і зручно грати фактуру, засновану на даній формулі, але й як її чути та інтонувати. Переважною технічною формулою в етюдах є ритмомелодична фігурація, хоча види фортепіанного викладу можуть бути різними. Для етюдів як такого не існує певної фактурної формули. Можна навіть говорити про незліченну кількість фактурних комбінацій, що виявляються в множинній реалізації технічних прийомів. У зв'язку з цим потрібно відзначити, що для жанру етюдів як такого в якості типізації інтонаційної образності виступає моторність як тип руху. Така взаємодія моторної і художньої сторони фортепіанного виконання успішно підтверджується в процесі роботи над інструктивними етюдами студентами-піаністами молодших курсів бакалаврату нашого університету. Оцінюючи дворічний досвід подібної практики, можна відзначити позитивну динаміку розвитку багатьох піаністичних навичок у студентів молодших курсів. Це – не тільки технічна організація, а й ритм, звуковидобування, слуховий контроль, витривалість. В етюдній фактурі всі елементи музичної форми (мелодія, гармонія, контрапункт) відбиваються в особливих прийомах інструментального викладу з використанням необмежених віртуозних можливостей. Композитор для втілення своїх ідей та емоцій залучає найпотужніші та вражаючі засоби інструментальної виразності.

Протягом всього процесу навчання дуже важливим є правильний вибір етюдів, адже часто ми спостерігаємо, як нездорові амбіції педагога можуть негативно відбитися на учні! Потрібно правильно оцінювати рівень можливостей молодого виконавця, а головне, – за допомогою правильно вибраних етюдів, крок за кроком, професійно розвивати його рухові та слухові навички. Ні в якому разі не можна давати учням складні художні етюди, якщо їх піаністичний апарат ще повністю не сформований!

Необхідно відзначити, що харківські піаністи і раніше відзначалися блискучими методичними розробками, що досі допомагають студентам у розвитку піаністичної майстерності. Оскільки «подолання як вирішення певного технічного завдання» (М. Єщенко, 2003: 373) є одним з визначальних якостей етюдів, в більшості наукових робіт



виконавців насамперед вирішується питання: «Яким чином це можна зіграти?». Такий технологічний аспект на сьогоднішній день, мабуть, панує в виконавському музикознавстві. Це переконливо підтверджують праці, присвячені рішенням технічних проблем.

Однією з них є дослідження професора кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв, лауреата міжнародного конкурсу Марії Єщенко «Етюди Ф. Шопена (виконавський аналіз в класі проф. С. Є. Фейнберга)» (1973). Цінність цієї роботи полягає в передачі наступним поколінням піаністів піаністичних методів двох видатних музикантів. Практичні поради до опрацювання кожного етюдю об'єднані з музикантськими узагальненнями щодо шопенівського стилю. Дуже важливим є висновок про те, що «своєрідність композиційних прийомів у Шопена часто має етюдopodobний характер» (там само: 120) і це ще з одного боку пояснює «значущість малих форм у Шопена – прелюдійність, що є наслідком “етюдності” його піанізму» (Єщенко, М., 2003: 386). Важливим є те, що Марія Олександрівна в роботі над художніми шедеврами зі студентами завжди «підключала» в допомогу «простіший» репертуар – інструктивні етюдю та вправи, для того, щоб засвоїти складні елементи музичного матеріалу і з легкістю скористатися цим досвідом у крупному жанрі, зосереджуючись на реалізації високої художньої мети.

Монографія ще однієї харківської піаністки і викладача нашого навчального закладу, вихованки Л. Гаккеля, Віри Приходько «Музична фактура і виконавець» (1997) присвячена питанням взаємозв'язку музичної фактури та виконавського мистецтва. На думку авторки, для виконавця фактура – це, перш за все, комплекс виражальних засобів, яким він повинен володіти для відтворення авторського задуму і розкриття змісту. «Технологічний» аспект дослідження фактури (за Приходько) спрямований, в основному на «вирішення проблеми технічного оволодіння матеріалом» (Приходько, В., 1997: 49), на виконавські труднощі викладу і пошук способів «звести до мінімуму фактурні незручності, знайти найвдаліші, ефективні ігрові рухи» (там само). В. Приходько зазначає, що у виконавському середовищі поширений погляд на фактуру, «який вбачає в ній, перш за все, суму певних формул викладу – пасажних, акордових, фігураційних, октавних,

тощо» (Там само: 48). Визначений В. Приходько комплекс складає основу музичного матеріалу фортепіанних творів; вміння справлятися з легкістю з найскладнішими піаністичними конструкціями, означає можливість більш глибоко проникнути в естетику, стиль і зміст музичного твору. Тому на кожному рівні навчального процесу педагогом повинен бути вибудований для кожного студента (учня) індивідуальний алгоритм оволодіння майстерністю, що дозволяє за допомогою величезного арсеналу фортепіанних етюдів правильно розвинути молодого музиканта, дати йому можливість сформувати досконалий піаністичний апарат, прищепивши не тільки доцільні рухові, але й слухові професійні навички.

Серед всіх видатних піаністів-педагогів, які створили безліч фортепіанного інструктивного репертуару, в першу чергу, треба підкреслити роль Карла Черні. Цей талановитий музикант зробив величезний внесок у розвиток технічних засобів фортепіанного виконавства. Йому належить практично реформаторська роль в фортепіанному мистецтві, оскільки саме він узагальнив всі досягнення фортепіанної культури класицизму в сфері фортепіанної педагогіки. К. Черні став класиком жанру інструктивного етюд, який був могутнім підмогою в педагогічних цілях. У тисячі опусах він продемонстрував передбачив шляху подальшого розвитку піанізму, представив численні зразки як класичних, так і романтичних фактурних формул. На основі кожної з них побудована завершена фортепіанна мініатюра, вишукана і елегантна.

Не можна забувати, що К. Черні був автором величезної кількості методичних робіт з педагогіки, досвід яких сьогодні ще досі недостатньо застосовується в фортепіанному навчанні. Неможливо не погодитися з думкою Н. Терентьєвої про те, що в багатогранному доробку цього музиканта «зібрані найважливіші, необхідні кожному піаністу положення про фортепіанному мистецтві, поставлений широке коло педагогічних і естетичних проблем свого часу» (Терентьєва, Н., 1974: 11).

Педагогічна система К. Черні дозволяє поступово удосконалювати піанізм: вивчення твору має здійснюватися в певній послідовності. Молодий музикант повинен чітко знати алгоритм своїх дій, починаючи з розбору тесту, знаходження доцільних рухів, і, нарешті, – при-



ходячи через слуховий контроль і роботу над звуком, до художньої концепції твору. Це ще раз підкреслює думку про те, що всі елементи піанізму працюють на кінцевий результат – художнє виконання музичного твору.

Висновки. Роль етюду в процесі розвитку піаніста неможливо переоцінити, він втілює стихію моторики та належить до групи жанрів, пов'язаних з активністю та тривалістю руху. Однією з змістовних домінант жанру етюду є ігровий момент. Гра на музичному інструменті вимагає великої технічної досконалості. Для цього виконавець – і початківець, і той, що досяг професійної зрілості, – повинен постійно працювати. Жанр етюду охоплює найбільший спектр можливостей виконавця: від перших кроків (найлегші інструктивні етюди) – до самих вершин майстерності (художні етюди найвищої складності). Етюд заснований на певній формі руху, одній (кількох) фактурно-технічних формулах, що визначають його зміст. Формульність музичної мови, ігровий момент (втілення якого дозволяє долати протягом тривалого часу технічне завдання) в інтонаційному плані являють основу піанізму.

Таким чином, комплекс виконавських завдань, що міститься в інструктивних етюдах, підтверджує доцільність їх використання в навчальному процесі музичних вишів. Технічні складності здебільшого пов'язані зі швидким темпом, побіжністю пасажів, чистотою інтонування віддалених інтервалів у стрибках, з видобуванням блискучого звучання та невтомності руху. Однак основна складність етюду полягає в способах використання інструменту, в поставлених автором виконавських завданнях, вирішення яких передбачає максимальну активацію слуху піаніста. Важливо, щоб студенти розуміли, що включення інструктивного репертуару в консерваторську програму – це не «крок назад», а допомога для більш якісного «руху вперед». Етюди М. Клементі, І. Крамера, К. Черні та інших видатних педагогів минулого не слід вважати скромними мініатюрами, що сприяють розвитку технічної досконалості піаніста через застосовані динамічні й темпорові фарби, прийоми звуковидобування, педаль. Інструктивні етюди, перш за все, відбивають один з найважливіших принципів фортепіанної педагогіки – поступово, без стресу, закріпити певні професійні навички у практичній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

- Арановский, М. (1963). Этюды-картины Рахманинова. М.: Музгиз, 40.
- Благой, Д. (1963). Этюды Скрябина. М.: Музгиз, 56.
- Генкин, А. (2012). Эстетический смысл этюдов Карла Черни как фактор овладения профессией пианиста-исполнителя. *Культура народов Причерноморья*, 235, 136–138. Retrieved from URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/59237/37-Genkin.pdf?sequence=1>
- Ещенко, М. (2003). Особенности формы этюдов Шопена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*. Збірник наукових праць. Вип. 11. Харків, С. 373–385.
- Ещенко, М. (1973). *Этюды Ф. Шопена (исполнительский анализ в классе проф. С. Фейнберга)*. (Автореф. дис... канд. иск.). Москва, 24.
- Карпычев, М. (2018). «Новые» грани творчества Карла Черни. *Идеи и Идеалы*, 1 (35). Т. 2, 102–114. Retrieved from URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-grani-tvorchestva-karla-cherni>
- Квасникова, Ю. (2015). Неизвестный композитор и педагог Карл Черни. Царскосельские чтения: научный журнал. Том 1. Ленинград. Retrieved from URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neizvestnyy-kompozitor-i-pedagog-karl-cherni>.
- Приходько, В. (1997). Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков: Фолио, 208.
- Риман, Г. (1896). Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. П. Юргенсона. Москва–Лейпциг, 1530.
- Терентьева, Н. А. (1974). Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано. (Автореф. дис. ... канд. искусствовед.). Ленинград, 24.
- Шуман, Р. (1975). О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т. I. Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. М.: Музыка, 407.

REFERENS

- Aranovskiy, M. (1963). Etyudy-kartiny Rakhmaninova. M.: Muzgiz, 40 [in Russian].
- Blagoy, D. (1963). Etyudy Skryabina. M.: Muzgiz, 56 [in Russian].



- Genkin, A. (2012). Esteticheskiy smysl etyudov Karla Cherni kak faktor ovladeniya professiyey pianista-ispolnitelya. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*, 235, 136–138. Retrieved from URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/59237/37-Genkin.pdf?sequence=1> [in Russian].
- Yeshchenko, M. (2003). Osobennosty formy étyudov Shopena. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky i praktyky osvity*. Zbirnyk naukovykh prats'. Vyp. 11. Kharkiv, S. 373–385 [in Russian].
- Yeshchenko, M. (1973). *Etyudy F. Shopena (ispolnitel'skiy analiz v klasse prof. S. Feynberga)*. (Avtoref. dis...kand. isk.). Moskva, 24 [in Russian].
- Karpychev, M. (2018). «Novyye» grani tvorchestva Karla Cherni. *Idei i Idealy*, 1 (35). T. 2, 102–114. Retrieved from URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-grani-tvorchestva-karla-cherni> [in Russian].
- Kvasnikova, Yu. (2015). Neizvestnyy kompozitor i pedagog Karl Cherni. *Tsarskosel'skiye chteniya: nauchnyy zhurnal*. Tom 1. Leningrad. Retrieved from URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neizvestnyy-kompozitor-i-pedagog-karl-cherni> [in Russian].
- Prikhod'ko, V. (1997). *Muzykal'naya faktura i ispolnitel'*. Folio, Khar'kov, 208 s.
- Riman, G. (1986). *Muzykal'nyy slovar'*. Per. s 5-go nem. izd. P. Yurgensona. Moskva–Leyptsig, 1530 [in Russian].
- Terent'yeva, N. A. (1974). *Zarubezhnyye instruktivnyye etyudy i uprazhneniya pervoy poloviny XIX veka dlya fortepiano*. (Avtoref. dis...kand. iskusstvoved.). Leningrad, 24 [in Russian].
- Shuman, R. (1975). *O muzyke i muzykantakh*. V 2-kh t. T. I. Sost., red., vst. st., komment. i ukazateli D. V. Zhitomirskogo; per. s nem. A. G. Gabrichevskogo i L. S. Tovalevoy. M.: Muzyka, 407 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 12.12.2020 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Белова Єлизавета Дмитрівна** – артистка Молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський»; здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Белова Наталія Василівна** – викладач-методист вищої категорії, Вінницька дитяча музична школа № 2; e-mail: zvk2004@urk.net.
- Геді Анастасія Іштванівна** – аспірантка кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
- Гердова Тетяна Стефанівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри театральної майстерності; Запорізький національний університет; e-mail: gerdova77806@gmail.com.
- Горецька Наталя Вікторівна** – кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Данилець Вікторія Володимирівна** – аспірантка, концертмейстер кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»; e-mail: danylets1985@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.
- Литвищенко Олександр Володимирович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: sasha.litwish128@gmail.com.
- Лю Цзянь** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: 359871405@qq.com.
- Онищенко Олександра Юрївна** – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Полянська Ірина Миколаївна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики; старший викладач кафедри майстерності актора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського; polianskaya1@gmail.com.



Стецюк Богдан Олександрович – кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Стецюк Роман Олександрович – артист оркестру Харківського державного цирку імені Ф. Д. Яшинова.

Сун Наталія Юрїївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач факультету мистецтв Міського університету Хунань, м. Іян, Китай.

Товкаїло Ярина – викладач вищої категорії класу сопілки Дитячої музичної школи № 28, м. Київ; e-mail: yaryna_tovkailo@ukr.net.

Успенська Інна Олегівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; e-mail: inna50595@gmail.com.

Чернявська Маріанна Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського; pianokisa@gmail.com

Чжан Цзяоуа – аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумської державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка; e-mail: czaohuaczan@gmail.com.

Чжоу Ї – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Якимчук Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства; Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського, старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії; ylelya@bigmir.net.

ABOUT AUTHORS

Bielova Nataliia Vasylivna – teacher-methodologist of the highest category, Vinnytsia Children’s Music School № 2; e-mail: zvk2004@urk.net.

Bielova Yelyzaveta Dmytrivna – a Lecturer at the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphony Conducting of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Cherniavska Marianna Stanislavivna – Ph. D. in Art Studies, Professor of the Special Piano Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky; pianokisa@gmail.com

Danylets Viktoriia Volodymyrivna – a postgraduate student, accompanist on the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk city, Ukraine; e-mail: danylets1985@gmail.com.

Gedi Anastasia Ishtvanivna – a postgraduate student of the Department of Early Music of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

Gerdova Tetiana Stefanivna – Candidate (Ph. D) in Art Studies, Senior Lecturer of the Acting Skills and Design Department Study at Zaporizhzhia National University; e-mail: gerdova77806@gmail.com/.

Horetska Natalia Viktorivna – Candidate (Ph. D) of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Special Piano, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Knysh Pavlo Olehovych – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskyi’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com

Liu Jian – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Lytvyshchenko Oleksandr Volodymyrovych – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis at the ‘I. P. Kotliarevskyi’ National University of Arts, Kharkiv; e-mail: sasha.litwish128@gmail.com

Onyschenko Oleksandra Yuriyivna – a postgraduate student of the Department of Music Theory at the Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts.

Polianska Iryna Mykolaivna – Senior Lecturer of the Department of Actor Skill at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.



Stetsiuk Bohdan Oleksandrovych – Candidate /PhD of Art History, a Leading Concertmaster of the Department of Pop and Jazz Music of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Stetsiuk Roman Oleksandrovych – an orchestra artist of the highest category, State Enterprise “Kharkiv State Circus named after F. D. Yashynov”.

Sun Nataliia Yuriiivna – a postgraduate student of the Department of Interpretology and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy, a Lecturer at the Faculty of Arts of Hunan City University, Yiyang, China.

Tovkailo Yaryna – a teacher of the highest category of the Children’s Music School № 28, Kyiv; e-mail: yaryna_tovkailo@ukr.net.

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

Yakymchuk Olena Mykolaivna – Candidate (Ph. D.) of Art History, Senior lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskiy State Pedagogical University.

Zhang Jiaohua – a postgraduate student of the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko; e-mail: czaohuaczan@gmail.com

Zhou Yi – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белова Елизавета Дмитриевна – артистка Молодёжного академического симфонического оркестра «Слобожанский»; соискатель кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Белова Наталья Васильевна – преподаватель-методист высшей категории, Винницкая детская музыкальная школа № 2; e-mail: zvk2004@urk.net.

Геди Анастасия Иштвановна – аспирантка кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Гердова Татьяна Стефановна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры театрального мастерства; Запорожский национальный университет; e-mail: gerdova77806@gmail.com.

Горецкая Наталья Викторовна – кандидат педагогических наук, профессор кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Данилец Виктория Владимировна – аспирантка, концертмейстер кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства Учебно-научного института искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василя Стефаника»; e-mail: danylets1985@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.

Литвищенко Александр Владимирович – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: sasha.litwish128@gmail.com.

Лю Цзянь – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: 359871405@qq.com.

Онищенко Александра Юрьевна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Полянская Ирина Николаевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки; старший преподаватель кафедры мастерства актёра



Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; polianskaya1@gmail.com.

Стецюк Богдан Александрович – кандидат искусствоведения, ведущий концертмейстер кафедры музыкального искусства эстрады и джаза Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Стецюк Роман Александрович – артист оркестра Харьковского государственного цирка имени Ф. Д. Яшинова.

Сун Наталья Юрьевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель факультета искусств Городского университета Хунань, г. Иян, Китай.

Товкайло Ярина – преподаватель высшей категории класса сопилки Детской музыкальной школы № 28 г. Киева; e-mail: yaryna_tovkailo@ukr.net.

Успенская Инна Олеговна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; e-mail: inna50595@gmail.com.

Чернявская Марианна Станиславовна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; pianokisa@gmail.com

Чжан Цзяохуа – аспирант кафедры изобразительного искусства, музыковедения и культурологии Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко; e-mail: czaohuaczan@gmail.com.

Чжоу Йи – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Якимчук Елена Николаевна – кандидат искусствоведения; Винницкий государственный педагогический университет имени М. Коцюбинского, старший преподаватель кафедры музыковедения, инструментальной подготовки и хореографии; ylelya@bigmir.net.

**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. 57

Відповідальний за випуск: канд. мистецтвознавства, професор А. М. Жданько

Упорядник: Л. В. Шаповалова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 10.03.2020. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 18,3. Об. вид арк. 18,4.
Зам. № 68. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Принт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*