

ISSN 2519-4496

Міністерство культури та інформаційної політики України

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

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

Випуск 65

Збірник наукових статей

Харків
2022

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 5 від 29 грудня 2022 року)

Свідцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р. Видання індексується базами даних: *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Бібліометрика української науки*, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Головний редактор:

Петрович Мілена (Petrovic Milena) – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія.

Редакційна колегія:

Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва.

Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valerii) – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна.

Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana) – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна.

Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika) – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща.

Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна.

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadym) – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна.

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шьонінг Катерина (Schöning Cateryna) – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

Редактор-упорядник: доктор мистецтвознавства, професор Ю. В. Ніколаєвська

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей. Статті пройшли подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Unicheck».

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:
зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського;
ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. 212 с.

Пропонована збірка музикознавчих праць присвячена ключовим питанням сучасної науки у розмаїтті тематичних напрямів – теорії та практиці композиції (I розділ, статті про творчість О. Штегинського, М. Фелдмана, В. Сильвестрова), мистецтву співу та інтерпретації в епоху Бароко (II розділ), інтерпретологічним вимірам музичного мистецтва (III розділ містить розвідки щодо творів Й. Відмана, С. Барбера, Р. Вагнера, Ш. Гуно, творчості Д. Юніс, обґрунтування поняття «тембр-ампула»).

Видання адресоване науковцям і фахівцям у галузі музичного мистецтва, аспірантам і студентам вищих мистецьких навчальних закладів та може бути цікавим любителям музики.

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 65

Collection of research papers

Kharkiv
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 5 of Desember 29, 2022)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211HP of 24.05.2018.

The journal is included in category "B" of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of "Art Studies" (specialty 025), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021. The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform "Scientific Periodicals of Ukraine" at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

Editor in Chief:

Petrovic Milena – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia.

Editorial board:

Adamoniene Ruta – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.

Chernyavska Marianna – PhD in Arts, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine.

Hromchenko Valeriy – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

Kablova Tetiana – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine.

Karwaszewska Monika – PhD hab., Associate Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska.

Martyniuk Tetiana – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Art Disciplines and Teaching Methods of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav: Pereyaslav, Ukraine.

Rakochi Vadim – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine.

Savchenko Hanna – PhD, Associate Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Schöning Kateryna – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.

Shapovalova Liudmyla – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editors-compilers: Dr. habil. in Art Studies, Full Professor Yuliia Nikolaievsk

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. All the articles have been double blind reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the *Unicheck* plagiarism check service.

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 65. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editor-compiler Y. Nskolaievsk. Kharkiv: KhNUA, 2022. 212 p.

The proposed collection of musicological works is devoted to the key issues of modern science in a variety of thematic directions - the theory and practice of composition (Section I, articles on the creative work of O. Shchetynsky, M. Feldman, V. Sylvestrov), the art of singing and interpretation in the Baroque era (Section II), interpretological dimensions of musical art (Section III contains information about the compositions by J. Widmann, S. Barber, R. Wagner, C. Gounod, the creativity of D. Yunis, the justification of the concept of «timbre-role»).

The publication is addressed to specialists in the field of musical art, students, graduate students of higher art educational institutions, and may be of interest for the music lovers.

ЗМІСТ

Розділ 1. Практика сучасної композиції: теоретичні рефлексії

<i>Юрко Х. С.</i>	«Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція як принципи тембрової організації	9
<i>Пашковська М. О.</i>	«The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття	27
<i>Щелканова С. О.</i>	Поетика жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства	50

Розділ 2. Музичне мистецтво Бароко у відзеркаленні часу

<i>Гіголаєва-Юрченко В. О.</i>	Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання	65
<i>Мельник С. О.</i>	Серената А. Вівальді «Gloria e Imeneo»: жанрово-стильовий аналіз	82
<i>Юань Сінь</i>	Традиція <i>travestire</i> в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта) ...	99

Розділ 3. Інтерпретологічні виміри дослідження творчості

<i>Петрик В. І.</i>	Фантазія для кларнета соло Й. Відманна: композитор vs виконавець	118
<i>Чен Ке</i>	Поняття «тембр-амплуа» в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку	137
<i>Пей Юнтін</i>	Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання	153

<i>Тальвінська М. М.</i>	Камерно-вокальна лірика Самуеля Барбера у дзеркалі виконавської інтерпретації (на прикладі «Three songs», ор. 10 на слова Дж. Джойса)	170
<i>Ян Ваньцін</i>	Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно: виконавський аспект	185
<i>Цзян Цінь</i>	Творча постать Ділбер Юніс у контексті вокального мистецтва Китаю ХХ–ХХІ століть .	199

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Practice of modern composition: theoretical reflections**

<i>Yurko Khrystyna</i>	«Marpha and Maria» for eight cellos by Oleksandr Shchetynsky: integration/disintegration as a principle of timbre organization 9
<i>Pashkovska Marharyta</i>	«The Viola in My Life» by M. Feldman: the search for meaning on the verge of the timbre feeling 27
<i>Shchelkanova Svitlana</i>	Poetics of the symphony genre in the discourse of cognitive musicology (a case study of V. Silvestrov's works) 50

Section 2. **Baroque musical art in the reflection of time**

<i>Gigolayeva- Yurchenko Viktoriya</i>	Castrati and countertenors: vocal and physiological specificity of performance 65
<i>Melnyk Svitlana</i>	A. Vivaldi's Serenade «Gloria e Imeneo»: genre-performing analysis 82
<i>Yuan Xin</i>	The travestire tradition in the operas by G. F. Handel in the aspect of gender approach (on the example of interpretations of Ariodante's part) 99

Section 3. **Interpretological dimensions of of creativity research**

<i>Petryk Vladyslav</i>	Fantasy for solo clarinet by Jorg Widmann: composer vs performer 118
<i>Chen Ke</i>	The concept of timbre-role in ukrainian opera: interpretation and development prospects 137

<i>Pei Yong Ting</i>	Paired female images in the art of opera: before posing the question 153
<i>Talvinska Maria</i>	Samuel Barber's chamber and vocal lyrics in the mirror of performance interpretation (on the example of «Three Songs», op. 10 to the words by J. Joyce) 170
<i>Yang Wanqing</i>	Poetics of chamber-vocal creativity of Ch. Gounod: the performing aspect 185
<i>Jiang Qin</i>	The creative figure of Dilber Yunus in the context of the vocal art of China in the XX–XXI centuries 199

Розділ 1.

**Практика сучасної композиції:
теоретичні рефлексії**

УДК 78.071.1(477.54)(092):[785.78:780.614.334]

DOI 10.34064/khnum1-6501

Юрко Христина Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри теорії музики

e-mail: khrystynayurko145@gmail.com

ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

**«Марфа і Марія» для восьми віолончелей
Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція
як принципи тембрової організації**

Актуальність обраної теми зумовлена науковим інтересом до сучасної композиторської практики, у якій митці продовжують пошуки у сфері звука і тембру, розпочаті в першій половині ХХ століття. Метою цієї статті є дослідження специфіки тембрової організації у творі О. Щетинського «Марфа і Марія» для ансамблю восьми віолончелей на основі застосування універсального принципу протиставлення дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття). Наукова новизна зумовлена тим, що твір О. Щетинського «Марфа і Марія» у сучасному українському музикознавстві аналізується вперше. У результаті аналізу було з'ясовано, що у творі «Марфа і Марія» названі принципи, по-перше, утворюють логіко-конструктивну основу тембрової організації, по-друге, набувають символічного значення (протиставлення спокою і метушні, константного і змінюваного), що сприяє втіленню програми. Вони діють одночасно і послідовно, по вертикалі фактури (між

лініями та шарами) і по горизонталі композиції (між розділами). Реалізації тембрової інтеграції і дезінтеграції сприяють: фактура, тип тематизму, реєстрове положення, динаміка, агогіка, засоби звукостворення.

Ключові слова: тембр, фактура, ансамблева музика, принцип тембрової дезінтеграції, принцип тембрової інтеграції, протиставлення/взаємодія інтеграції та дезінтеграції, творчість О. Щетинського, сучасна українська музика.

Постановка проблеми. Композиторська практика ХХ – початку ХХІ століть свідчить про кардинальне переосмислення тембру. У багатьох випадках він постає як чинник смислоутворення і композиційної організації. Переосмислення і висування тембру у першій половині ХХ століття як провідного серед виразових засобів стало лише початком «заглиблення» у тембр, котре з другої половини минулого століття відбувається у тому числі в царині електроакустичної музики. Так само різноспрямовано відбувається дослідження тембру – на матеріалі абсолютно несхожих творів, з різною метою, із залученням знань із суміжних гуманітарних дисциплін (розвідки із семантики тембру), точних наук і комп'ютерних технологій (вивчення специфіки тембру в електроакустичній музиці). На сьогодні галузь темб्रोзнавства є доволі широким полем знань, які складно підлягають систематизації. Тема пропонованої статті інспірована актуалізацією дослідження тембру як провідного параметра музики ХХ–ХХІ століть у вітчизняних і зарубіжних розвідках. Актуальність обраної теми зумовлена також інтересом до творчості сучасних українських композиторів, зокрема О. Щетинського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатовекторність осмислення тембру і множинність підходів до його вивчення в українських і зарубіжних наукових джерелах зумовлює його трактування як складної категорії з широким смисловим полем, у якому перетинаються різноманітні дослідницькі точки зору. В українському музикознавстві склались власні методичні і методологічні підходи в дослідженні тембру. Корпус наукової літератури з вітчизняного темб्रोзнавства складають наукові розвідки Ю. Іщенка (2012a; 2012b),

О. Жаркова (2002; 2017; 2020), О. Войтенка (2012), С. Коробецької (2003), Г. Косенко (2018), Р. Каширцева (2022). Виокремимо такі напрями темб्रोзнавства: 1) техніка застосування тембрів, функції тембру (Іщенко, 2012a; 2012b; Войтенко, 2012; Коробецька, 2003; Жарков, 2020); 2) взаємодія тембру та образу, семантика тембрів (Іщенко, 2012b; Косенко, 2018); 3) комплексне вивчення тембру як складного феномена (Жарков, 2002; 2017; Каширцев, 2022). Запропонований розподіл є умовним, у багатьох працях перетинаються різні аспекти дослідження тембру.

Різновекторне вивчення тембру утворює потужну магістраль в європейському музикознавстві. Чільне місце серед праць з темб्रोзнавства належить розвідкам П. Булеза. У центрі його уваги постає питання зв'язку між тембром і музичною композицією, між тембром і мовою. Композитор виокремлює два підходи до вивчення тембру: один – це об'єктивний, науковий спосіб, що полягає в описі акустичних явищ за допомогою графіків і діаграм. Другий – суб'єктивний, художній спосіб дослідження тембру, який поєднує естетичні та формальні критерії (Boulez, 1999: 161–162). Булез пропонує опозиційну пару «артикуляція/злиття (ф'южн)» для дослідження принципів використання тембрів в інструментальній музиці. Автор зазначає, що світ інструментальної музики фактично розділений на дві частини: світ малих ансамблів, або камерна музика, і світ великих колективів, або оркестрова музика. Малий ансамбль в основному використовує «аналітичний дискурс» за допомогою тембру, створюючи інтерес шляхом уточнення та поділу, тоді як великий ансамбль здебільшого використовує множення, накладання, накопичення. «Маленький ансамбль – це, переважно, “світ артикуляції”», тоді як великий ансамбль – це, по суті, “світ ф'южн” (злиття)» (Boulez, 1999: 167). Композитор робить висновок, що тембр через композицію повинен повністю інтегруватися з музичною мовою; його специфіка є мірилом його важливості (Boulez, 1999: 171). У свою чергу, у дослідженні тембрового параметра спектральної музики Д. Смоллі використовує пару понять «інтеграція/деінтеграція» (Smalley, 1994). На нашу думку, ці поняття корелюють парі опозицій артикуляція / злиття (ф'южн) у праці П. Булеза.

Названа поняттєва пара опозицій виконує функцію «містка» між вітчизняними і зарубіжними дослідженнями. Зокрема, поняття «темброве диференціювання» і «темброва інтеграція» розробляє у своїх наукових розвідках Ю. Іщенко (2012а; 2012b) на прикладі аналізу оркестрової музики: «Поряд з диференційованим трактуванням тембрів в оркестровій музиці діє протилежний принцип – об'єднання тембрових комплексів шляхом виявлення не контрасту їх, а спільних властивостей» (Іщенко, 2012b).

Беручи до уваги різницю в аналітичному матеріалі, на основі якого дослідники дійшли своїх висновків, висуваємо припущення про існування загальних (універсальних) художньо-естетичних і логіко-конструктивних принципів роботи з тембром у творах, які належать різним історико-стильовим етапам розвитку музичного мистецтва. Одним з таких принципів є протиставлення дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття) у тембровій організації композиції.

Слід зазначити, що творчість О. Щетинського останнім часом перебуває у фокусі музикознавчої думки. Зокрема, науковці акцентують увагу на чуйному ставленні композитора до звуку, відзначають тонку темброву роботу, досліджують особливості фактури (звукоматерії). Наукові розвідки П. Рудь (2021) і Г. Савченко (2021; 2023) також склали теоретичне підґрунтя цієї статті.

Метою статті є дослідження дії і засобів реалізації принципу протиставлення/взаємодії тембрової інтеграції (злиття) та дезінтеграції (артикуляції) у творі О. Щетинського «Марфа і Марія» для ансамблю восьми віолончелей.

Наукова новизна результатів дослідження зумовлена тим, що твір О. Щетинського «Марфа і Марія» в сучасному українському музикознавстві аналізується вперше, у тому числі і в аспекті особливостей тембрової організації.

Серед **методів** дослідження використані стильовий, функціональний, семантичний, системно-аналітичний.

Виклад основного матеріалу. Твір О. Щетинського «Марфа і Марія» написаний у 2009 році на пропозицію польського Ensemble Cellonet, що визначило склад виконавців – вісім віолончелей.

Прем'єра відбулася 2 жовтня 2009 року у Львові на П'ятнадцятому Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти»¹.

Назва твору відсилає до відомого сюжету, описаного в Євангелії від Луки². О. Щетинський зазначає: «Життєва парадигма минушого і вічного стала програмним мотто твору “Марфа і Марія” для ансамблю восьми віолончелей. Тут немає ілюстрування сюжету. Важливішим було музичне відбиття символічного змісту євангельської історії, що містить чимало смислових шарів і є багатющим джерелом для розмірковувань, інтерпретацій і художніх творів упродовж віків» (Щетинський, 2009).

Обраний інструментальний склад виявився напрочуд вдалим для розкриття закладених програмою смислів. Ансамбль із восьми інструментів має протилежні властивості. З одного боку, у ньому виникає потенційна можливість до тембрового злиття, чому сприяє у першу чергу темброва однорідність обраного інструментального складу. З органології, теорії інструментування, з досліджень оркестрового й ансамблевого письма (Adler, 2002; Смірнова, 2020) відомо, що струнно-смічкові інструменти в ансамблі та оркестрі здатні

¹ Оскільки твір «Марфа і Марія» О. Щетинського вводиться у науковий обіг уперше, наведемо цитату з анотації композитора, яка прояснює композиційну структуру, мовні і технічні особливості: «Твір складається з 5 розділів, що виконуються без перерви. Використана вільна 12-тоновість із мікротоновими розширеннями, причому чвертьтони потрактовані тут як мелодичні та гармонічні альтерації дванадцяти основних шаблів. До цієї звуковисотної системи інтегровані також консонантні і м'які дисонантні сполуки, що походять від традиційної тональності. Іншим важливим елементом є просторове пересування звуку від одних інструментів до інших під час імітаційного перехоплення мотивів чи фраз, а в четвертому розділі (квазі-фуга) – цілісної теми, котра при кожному повторенні зазнає варіаційних змін» (Щетинський, 2009).

² Цитата міститься в анотації композитора до твору (Щетинський, 2009): «... Прийшов Він до одного села; тут жінка на ім'я Марфа прийняла Його у свій дім. У неї була сестра, що звалася Марією; котра сіла біля ніг Ісуса і слухала слова Його. Марфа ж клопоталася про велике частування і, підійшовши, сказала: Господи, чи Тобі байдуже, що сестра моя покинула мене одну слугувати? Скажи їй, щоб допомогла мені. Ісус же сказав їй у відповідь: Марфо! Марфо! Ти турбуєшся і клопочешся про багато що. А потрібне ж тільки одне; Марія ж благу обрала частку, яка не відніметься від неї» (Лк. 10, 38–42).

до утворення однорідного звучання високого ступеня. З другого боку, кількість інструментів (вісім) дозволяє оперувати з кожним, як із солістом, виявляючи їх артикуляційні, диференціальні, сольні можливості. На зі- і протиставленні тембрової інтеграції та дезінтеграції³ вибудовує тембровий профіль твору О. Щетинський, тим самим реалізуючи глибинний зміст програми. Розглянемо приклади.

Цікавим є початок твору: одночасно вступають третя і перша віолончелі в різних функціях. У третьої на *pp* флажолетом береться звук *a* (педаль), перша віолончель виконує функцію головного (мелодичного) голосу, лінія якого складається з коротких фраз, артикульованих *secco*, котрі перериваються паузами. Початковим імпульсом для розгортання головної лінії є остинатне повторення *a* першої октави у «рваному» ритмі⁴.

dedicated to Andrzej Bauer and the Ensemble Cellonnet

Martha and Mary
for 8 Cellos

Oleksandr Shechetynsky

The image shows the beginning of a musical score for 'Martha and Mary' for 8 cellos. It features three staves. The first staff has a tempo marking 'Andante' and a metronome marking of 10. The music starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Далі інтервальна структура мелодичних фраз урізноманітнюється й ускладнюється, розширюється їхній діапазон. Таким чином, у фактурі з першого такту є два елементи: довгі (педальні) звуки (передаються від інструмента до інструмента, нашаровуються один на одно-

³ Поняття злиття, інтеграція/дезінтеграція, диференціація у контексті цієї статті вживаються як синоніми.

⁴ О. Щетинський нерідко починає твори з одного звука (унісону), що свідчить про особливу увагу до феномена звука як збірної категорії (Рудь, 2021; Савченко, 2021; 2023).

го), які накреслюють горизонталь. Вони набувають символічного значення константності, спокою, зосередженості. Натомість репетиційні повторення звуків і короткі сухі фрази, що перериваються паузами, наділяються символічним значенням «метушні». Звучання *a* в різних функціях, у різних фактурних, артикуляційних і динамічних умовах сприяє тембровій дезінтеграції ансамблевої тканини. У свою чергу, у кожній фактурній лінії діє принцип інтеграції, адже всередині них композитор зберігає тип артикуляції, динаміку і функцію в ансамблі до т. 17: перша віолончель – головний мелодичний голос, інші – другорядні, педально-гармонічні.

О. Щетинський «Марфа і Марія»

The image displays a musical score for eight staves, numbered 1 through 8 on the left. The score is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are also some performance instructions like *no ped.* and *no ped. 1*. The music is characterized by horizontal lines and some repetitive rhythmic patterns, consistent with the text's description of constant and repetitive sounds.

Від т. 17 фактурні лінії, які до того виконували функцію педально-гармонічних звуків, змінюють функцію і засіб фактурно-тембрової

реалізації: перетворюються на рухливі індивідуалізовані голоси, яким доручені короткі мелодичні фрази (ідея «метушні»), які взаємодіють по вертикалі ритмічно-комплементарно. Таким чином у фактурі утворюється складний поліфонічний візерунок. Тембровій інтеграції тут сприяє єдність штрихів (*staccato, sul ponticello*), а також єдність динаміки в цілому. Тим самим у межах 17–20 тт. утворюється темброво-інтегрована звукова тканина.

Далі функція головного голосу (*principal part*) по черзі передається від віолончелі до віолончелі: другій (тт. 21–22), третій (тт. 23–31), сьомій (тт. 31–32), шостій (тт. 33–38), другій (тт. 41–46), п'ятій (тт. 46–48). У деяких тактах до головного підключається контрапунктовий голос, позначений як *secondary part* (тт. 29–33, т. 35).

О. Щетинський «Марфа і Марія»

The image displays a musical score for eight staves, numbered 1 through 8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is organized into measures, with vertical bar lines indicating the structure. The music appears to be a complex polyphonic texture, consistent with the text's description of 'staccato, sul ponticello' articulation and dynamic unity.

Розмежування на головні і другорядні голоси у фактурі має свої наслідки: 1) виникає складна (багатоступенева) поліфонічна взаємодія між головними і другорядними голосами (шар головних – шар

другорядних; усередині кожного шару – контрапунктування ліній); 2) другорядні голоси більш статичні, вони реалізують: а) ідею довгих ліній та довгих/відносно довгих звуків; б) ідею ритмізованого повторення одного звука; в) ідею розгорнутої арабески, рухливої ритмічно і звуковисотно). У будь-якому випадку другорядні співвідносяться з головними голосами комплементарно і контрастують з ними за принципами: статика – динаміка (рухливість); звуковисотна остигатність – звуковисотна індивідуалізація; рух дрібними тривалостями – рух більшими тривалостями; менш індивідуалізований матеріал – виразно індивідуалізований матеріал. Головні лінії, таким чином, вирізняються більшою звуковисотною і ритмічною індивідуалізованістю. Таким чином, в аспекті тембрової інтеграції/дезінтеграції диференціація на головні і другорядні голоси приводить до тембрової дезінтеграції між лініями і між шарами, натомість темброва інтеграція всередині ліній зберігається.

З погляду динамічного рішення і головні, і другорядні лінії неоднорідні, у них тонко прописані коливання динаміки. Агогічно вони більш цілісні: обраний штрих і засіб звукоутворення, як правило, зберігається від початку лінії до її кінця. Однак на довгих педальних звуках композитор використовує *glissando*, *sul tasto*, що сприяє тонким тембровим градаціям, змінам у сприйнятті тембру, трактуванню тембру як “несталого” елементу: звук триває, а його тембр змінюється за рахунок динаміки та артикуляції.

Від т. 42 в головних лініях відбувається «модуляція» від коротких і гострих звучностей (*staccato*, дрібні тривалості, короткі фігури, котрі перериваються паузами) до довгих легатних ліній, широких мелодичних фраз. Натомість другорядні голоси «згортаються» у стислі мелодичні фігури, «крапки» (остинатні повторення одних звуків). Ідея видовжених мелодичних ліній виконує функцію тембрового модератора між першим і другим розділом, у якому домінує «довге», легатне звучання.

У другому розділі твору (*Lento*) зіставляються два фактурні шари: у першому послідовно (*quasi* імітаційно) нашаровуються мелодичні фрази з використанням мікрохроматики у восьмої-п’ятої віолончелей і так само послідовно знімаються. Вони звучать у високому регістрі

(межа першої – початок другої октави), інтервал вступу – не більше великої терції. Темброва інтеграція реалізується тут унаслідок регістрової та агогічної (*legato*) єдності, однорідності тематичного матеріалу (низхідний рух малими секундами, чвертьтонами) у вільно організованому безакцентному ритмі.

О. Щетинський «Марфа і Марія»

Віолончелі від першої до четвертої, яким доручені довгі флажолетні звуки, що складаються в акорди, утворюють другий фактурний шар. У ньому також реалізована ідея тембрової інтеграції внаслідок застосування єдиного засобу звукоутворення у всіх інструментів і акордового типу фактури.

Між двома типами фактури, навпаки, постає темброва дезінтеграція, однак меншого ступеня, ніж між довгими і короткими лініями в першому розділі. Тембровому роз'єднанню шарів сприяють: 1) різні

прийоми звукоутворення; 2) реєстрове положення шарів; 3) протиставлення імітаційної та акордової фактури.

Зіставлення першого та другого шарів утримується протягом усього розділу. При цьому тематичний матеріал першого з шарів «розростається» по горизонталі, немовби на деякий час витісняючи флажолетні акорди. Замість них з'являються короткі репліки у верхніх віолончелей, які вступають послідовно і в яких застосовані спеціальні прийоми звукоутворення (*sul ponticello, col legno*), а також прийом *glissando*. У свою чергу, ідея таких коротких імітаційних фраз впроваджується і в перший фактурний шар, адже вони виконують функцію тембрових модераторів між другим і третім розділами.

У розділі, позначеному *Con moto* (від т. 120), продовжує реалізовуватись ідея тембрової дезінтеграції шляхом одночасного протиставлення двох фактурних шарів: 1) коротких фраз дрібними тривалостями, що імітуються послідовно (згори донизу) у динаміці *p*; 2) довгих звуків штучними флажолетами на *pp* (тт. 120–130). У тт. 132–133 тематичний елемент першого фактурного шару модифікується: він набуває більшої звуковисотної індивідуалізованості, залишаючись викладеним в імітаціях у дрібних тривалостях, змінює напрямок руху – знизу догори, доповнюється наприкінці низхідним «ковзанням» *glissando* (тт. 136–139). Тематичний елемент другого фактурного шару теж зазнає модифікацій: зі статичного він стає звуковисотно і ритмічно рухливим, однак в єдиному ритмі голосів (в акордовій фактурі). Темброва дезінтеграція в цьому фрагменті (тт. 132–140) стає менш вираженою за рахунок рухливості голосів другого фактурного шару і прийому глісандування, яким завершуються фрази. Проте вона зберігається внаслідок динамічної (*f-p*), фактурної (поліфонічно-імітаційна – акордова фактура), реєстрової (низький – середній та високий) диференціації шарів фактури. Далі, від т. 141, поділ на фактурні шари руйнується, кожна лінія набуває звуковисотної і ритмічної індивідуалізованості, що свідчить про вичерпаність заявленої композиторської ідеї в цьому фрагменті і зародження нової. Від т. 150 окреслюється тематичний елемент, викладений в акордовій фактурі, *staccato*. Він є звуковисотним і ритмічним варіантом першого репетиційного мотиву, який відкриває твір; викладається спочатку іміта-

ційно, потім – в акордовій фактурі, проростаючи в наступний розділ, виконуючи функцію модератора, який пов'язує і пом'якшує момент переходу між двома розділами. Тим самим темброва дезінтеграція по горизонталі не є різкою, зважаючи на контраст засобів звукоутворення і принципів фактурної організації.

Наступний розділ *L'istesso tempo* побудований за принципом фугато. Тема (тт. 156–161) створюється композитором на основі комбінування мотивів теми, яка відкриває твір. Це репетиції одного звука, кварто-квінтові мотиви, комбінації вузьких і широких інтервалів. У подальших проведеннях мотиви теми зазнають варіантних змін, стабільним залишається повторення одного звука на початку. Експонується тема у восьмої віолончелі в динаміці *f* від *g* великої октави. Наступне проведення у першої віолончелі в інверсії від *h* першої октави з часовим зсувом по відношенню до тактової риси, відповідно, зі зміщеними метро-ритмічними акцентами (тт. 161–165). Останнє проведення розширене, звучить у третьої віолончелі від ноти *es* першої октави, також в оберненні (тт. 171–179). У всіх проведеннях зберігається динаміка *f*, єдиний тип організації штрихів, що надає фугованому розділу тембрової інтегрованості. Вона зберігає своє значення і у фрагменті у гомофонно-гармонічному викладі, в який переростає фугований фрагмент.

З т. 218 спостерігаємо нову хвилю розвитку, тут виокремлюються два фактурні шари: акордовий у нижньому регістрі та поліфонічний, побудований на імітаціях фраз, близьких до теми. Між шарами тембрового роз'єднання не виникає, обидва вирішені із застосуванням коротких штрихів. Далі ідея двошаровості фактури зберігається, але вже із застосуванням тембрової дезінтеграції, адже верхній шар містить довгі звуки, нижній – короткі: репетиційно-остинатні мотиви або шістнадцяті, які передаються від інструмента до інструмента. Останній прийом приводить до низхідного та висхідного руху звукової маси, просторового переміщення пасажів від одного інструмента до іншого (тт. 215–218, 239–243, 257–260, 289–293).

Останній розділ *Molto adagio* побудований на протиставленні мелодичних ліній і переборів *pizzicato*, які викликають асоціації зі звучанням струнно-щипкового інструмента. Таким чином виокрем-

люються два шари фактури: мелодично-поліфонічний і акордово-піцикатний, кожний з яких займає своє регістрове положення (високий та середній / середній та низький регістри). Між ними наявною є темброва дезінтеграція через прийоми звукоутворення і регістрове положення. У першому фактурному шарі композитор позначає прийом гри *con sordino*, характер виконання *dolce espressivo*, динаміку *pp*. Перші три віолончелі звучать у поліфонічному тріо (тт. 318–321), четверта та п'ята гнучко перехоплюють розвиток мелодичної лінії в дуеті (т. 321–324). У такий спосіб усередині цього фактурного шару встановлюється темброва інтеграція. Наступні такти «грають» на темброву дезінтеграцію: звучать перебори *pizzicato* у восьмої віолончелі (тт. 324–326). Подальший розвиток вибудовується за принципом чергування: тріо – дует – перебори *pizzicato* (тт. 326–338). Нашарування голосів приводить до появи нового тематичного елементу у п'ятої та шостої віолончелей *sul tasto* – витриманий звук на динаміці *pp* та рух шістнадцятими (тт. 350–353). Поступово нижній шар позбавляється акордів і долучається до мелодичних голосів, які в останніх тактах твору глісандують у динаміці від *p* до *ppp*.

Висновки. Одним з універсальних принципів тембрової організації в оркестровій та ансамблевій музиці є взаємодія і протиставлення принципів тембрової дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття). У творі «Марфа і Марія» ці принципи, по-перше, утворюють логіко-конструктивну основу тембрової організації, по-друге, набувають символічного значення (протиставлення спокою і метушні, константного і змінюваного), що сприяє втіленню програми. Вони діють одночасно і послідовно, по вертикалі фактури (між лініями та шарами) і по горизонталі композиції (між розділами). Реалізації тембрової інтеграції (злиття) і дезінтеграції (артикуляції) сприяють: фактура, тип тематизму, регістрове положення, динаміка, агогіка, засоби звукоутворення.

Перспективами дослідження є подальше вивчення специфіки тембрової організації у творах для струнно-смичкових інструментів сучасних українських та зарубіжних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Войтенко, О. С. (2012). *Стильова специфіка функціональної трактовки оркестрового тембру в творах М. Я. Мясковського*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Жарков, А. Н. (2017). Тембр в музице: проблема определения понятия. *Київське музикознавство*, 55, 94–100.
- Жарков, А. Н. (2002). Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, 270–277.
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 140–148.
- Ищенко, Ю. (2012а). Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 198–231.
- Ищенко, Ю. (2012b). Темброве інтегрування в оркестрових творах М. І. Глінки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 176–198.
- Каширцев, Р. Г. (2022). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Коробецька, С. Ю. (2003). Стильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*, 2 (11), 24–31.
- Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Рудь, П. В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 176–202.
- Савченко, Г. С. (2021). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 231–251.
- Смірнова, І. В. (2020). *Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Суми.
- Щетинський, О. (2009). «Марфа і Марія» для восьми віолончелей. Рукопис.
- Adler, S. (2002). The study of orchestration. 3rd ed. New York: Norton.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*. London, 2 (1), 161–171.
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*. London, 10 (2), 35–48.

REFERENCES

- Adler, S. (2002). The study of orchestration. 3rd ed. New York: Norton [in English].
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171 [in English].
- Ishchenko, Yu. (2012a). On the interaction of timbre differentiation and integration in the symphonies of P. I. Tchaikovsky. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 198–231 [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. (2012b). Timbral integration in the orchestral works of M. I. Hlinka. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 176–198 [in Ukrainian].
- Kashirtsev, R. G. (2022). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (Diss. ... candidate of arts). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy. Kharkiv [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2003). Style-forming functions of timbre in orchestral music of the 20th century (theoretical aspect). *Scientific notes of the Ternopil state. Ped. University and National Medical University named after P. I. Tchaikovsky. Series: Art history*, 2 (11), 24–31 [in Ukrainian].

- Kosenko, H. G. (2018). *Timbral semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s–2000s*. (Author's thesis. ... Candidate of Art Studies). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskyi. Kharkiv [in Ukrainian].
- Rud, P. V. (2021). *The evolution of Oleksandr Shchetynskyi's compositional style*. (Diss. ... Candidate of Art Studies). Kharkiv I. P. Kotlyarevskyi National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 176–202 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2021). Meanings and codes in the instrumental works of O. Shchetynskyi. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 231–251 [in Ukrainian].
- Shchetynskyi, O. (2009). «Martha and Mary» for eight cellos. Manuscript.
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*; 10 (2), 35–48 [in English].
- Smirnova, I. V. (2020). *Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed ensembles in the works of German composers of the late 18th–19th centuries*. (Autoref. diss. ... candidate of arts). Sumy [in Ukrainian].
- Voitenko, O. S. (2012). Stylistic specifics of the functional interpretation of orchestral timbre in the works of M. Ya. Myaskovsky. (Author's abstract of diss. ... cand. myst.). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Zharkov, O. M. (2020). The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 129, 140–148 [in Ukrainian].
- Zharkov, A. N. (2002). Timbre as a factor in the intonation of a musical work. *Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 21, 270–277 [in Russian].
- Zharkov, A. N. (2017). Timbre in music: the problem of defining the concept. *Kyiv Musical Studies*, 55, 94–100 [in Russian].

Yurko Khrystyna

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Music Theory Department
e-mail: khrystynayurko145@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

**«Marpha and Maria» for eight cellos by Oleksandr Shchetynsky:
specifics of timbre organization**

Statement of the problem. *Compositional practice of XX – beginning of XXI centuries is marked by radical reconsideration of timbre. In many cases it becomes a factor creating the very sense and compositional organization of the work. Timbre being reconsidered and recognized as a main factor of music expression in the first half of XX century became just a beginning of “delving” into timbre, a process that in the second half of the century started to occur in the domain of electroacoustic music as well. The research of timbre is developed in the same multifaceted manner, on the basis of completely different works, with different goals, with inclusion of the achievements of different branches of humanitarian studies (results of studying of semantics of timbre), as well as science and computer technologies (research of specifics of timbre in electroacoustic music). The topic of this article is inspired by the growing relevancy of the research of timbre as a leading parameter of music of XX–XXI centuries in Ukrainian and foreign scholarly works. The **relevancy** of the chosen theme is also caused by the interest in the creativity of modern Ukrainian composers, including O. Shchetynsky.*

Recent research and publications. *Theoretical basis of the article consists of Ukrainian and foreign sources devoted to timbre: articles and thesis of Yu. Ishchenko (2012a; 2012b), O. Zharkov (2002; 2017; 2020) O. Voytenko (2012), S. Korobetska (2003), H. Kosenko (2018), R. Kashyrtsev (2022), P. Boulez (1999), D. Smalley (1994). Also, this basis is broadened by the research of the creativity by O. Shchetynsky: by P. Rud (2021) and H. Savchenko (2021; 2023).*

The objectives of the study. *The aim of the article is to research specifics of timbre organization in the work “Marpha and Maria” for the ensemble of eight*

cellos on the basis of juxtaposition of articulation (disintegration) and joining (integration).

The scientific novelty of the results of the article is caused by the fact that the work “Marpha and Maria” has not been analysed before, including the peculiarities of timbre organization.

Results and conclusion. *One of the main principles of timbre organization in orchestral and ensemble music is interaction of articulation (disintegration) and joining (integration). In the work “Marpha and Maria” these principles, firstly, create logically-constructive basis of timbre organization; secondly, they acquire symbolical meaning (juxtaposition of calmness and rush, constant and changing), which helps to incarnate the programmatic idea. These principles act simultaneously and consecutively, in the vertical dimension of the texture (between the lines and layers) and in the horizontal dimension of the composition (between the segments). Realization of timbre integration (joining) and disintegration (differentiation) is aided by the following: texture, type of themes, register, dynamics, agogics, ways of producing the sound.*

Keywords: *timbre, texture, ensemble music, the principle of timbre disintegration, the principle of timbre integration, opposition/interaction of integration and disintegration, the work of O. Shchetynskyi. O. Shchetynsky's creativity, modern Ukrainian music.*

Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2022 року

УДК 78.071.1(73)(092):780.614.333.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6502

Пашковська Маргарита Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: ms1993rs@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5106-7876

«The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття

Дослідження присвячено вивченню темброобразу альта на прикладі твору «The Viola in My Life», що є знаковим у творчості видатного американського композитора Мортона Фелдмана. Водночас цей цикл лишається єдиним випадком, коли альтовий тембр використовується як провідний. Тематичне поле статті охоплює джерела, що досліджують темброву семантику та розвиток тембральних особливостей альтового звучання у творах різних музичних стилів і жанрів. Також дослідження має прямий зв'язок з вивченням поняття «пізній період творчості» композитора.

Проведено композиційно-драматургічний аналіз циклу мініатюр «The Viola in My Life», розглянуто прийоми інструментального викладення та розвитку тематичного матеріалу. Дослідження розкриває особливості того, як темброобраз альта в обраному творі М. Фелдмана реалізує свій політембровий потенціал, що стає яскравим прикладом пошуку нових семантичних значень тембру обраного інструмента. На підставі цього виділено основні ознаки семантики темброобразу альта в пізній творчості композитора, що дало змогу розширити власні характеристики домінант темброобразу альта. Це визначає новизну дослідження, а також його актуальність для теорії та практики альтового мистецтва.

Ключові слова: *альт, семантика тембру, звукопис, композиторська творчість, пізній період творчості, творчість М. Фелдмана, камерно-інструментальна музика, метацикл, темброобраз, тембро-патерни.*

Постановка проблеми. Творчість американського композитора Мортон Фелдмана (1926–1987) – унікальне явище, що виокремлюється із загального музичного контексту. З кожним роком зростає інтерес до особистості і творчості композитора: збільшується кількість виконань, з'являється все більше праць – монографії А. Ноубла (Ashgate, 2013), М. Ленци (Milan, 2009), Е. Блума (Berlin, 2008), Ф. Гаро (Paris, 2006). Знаковим у творчості Мортон Фелдмана є цикл мініатюр для альтя «The Viola in my life». Саме на початку 1970-х років спостерігаються суттєві зміни у підході композитора до реалізації музичного задуму, зокрема його нотної фіксації, яка стає «тотально детермінованою»¹ (Маймон, 2005: 5). Цікаво, що цей факт пов'язаний з тембром альтя. Отже, «Альт у моєму житті» може розглядатися і як унікальний зразок в доробку композитора в плані вибору солюючого інструмента, і як поворотний твір від невизначеності (індетермінованості) до чіткої фіксації мікроподій, а також народження інтересу композитора саме до тембру і його «внутрішнього» життя». Відтак виникає питання унікальності темброобразу та ролі альтя в пізній творчості М. Фелдмана, чим і зумовлений вибір теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика статті передбачає залучення матеріалів, присвячених питанню тембрової семантики та формування темброобразу альтя у творах різних стилевих та жанрових нахилів. Зокрема, цих питань торкаються такі дослідники, як Г. Косенко (Косенко, 2018), Е. Купріяненко (Купріяненко, 2010), А. Городецький (2019), М. Удовиченко (2022). Автори розрізняють поняття як власне семантики тембру (Г. Косенко), так і тембрового амплуа в сольному виконанні (А. Городецький), концертного амплуа (М. Удовиченко), концертного стилю альтя (Е. Купріяненко). Питання темброобразу альтя досліджується у статтях автора пропонованої статті. Теоретичні напрацювання сучасної музичної герменевтики та інтерпретології методологічно поєднані з дослідженнями, що висвітлюють різні аспекти творчості М. Фелдмана: анотації самого композитора до партитури (Feldman, 1972), праці Д. Клайн (Cline, 2016), М. Маймон (Majmon, 2005), В. Терразас (Terrazas, 2014), Б. Варга (Varga), К. Вілларса (Villars, 2019).

¹ Тут і далі переклад англomовних цитат автора статті – М. П.

Ураховуючи те, що дослідження тісно пов'язане з вивченням поняття «пізній період творчості», слід згадати фундаментальну працю Н. Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» (Савицька, 2008) та її поняття «пізнього періоду» і класифікації типів пізнього періоду. «Пізній період – це завершальна еволюційна стадія, яка у поглибленому і концентрованому вигляді включає в себе стильові елементи раннього і зрілого етапів творчого становлення композитора», – зауважує авторка (Савицька, 2008: 254). Також дослідниця виокремлює типи пізнього періоду: прогностичний (композитор у пошуках нового здійснює «стрибок» у майбутнє), консолідуючий (митець дотримується способу мислення, що вже склався), редукований (період, що фактично не відбувся) (Савицька, 2008: 276–279).

Мета статті – висвітлення специфіки реалізації політембрового потенціалу альтя в обраному творі М. Фелдмана як яскравого прикладу пошуку нових сенсів тембру інструмента.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети залучено методологічне підґрунтя, що розробляється кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Когляревського (в аспекті феноменології особистості), а також при аналізі творів, композиційно-драматургічний та семантичний методи. Наголосимо, що наш підхід ширший, ніж суто семантичний. Виконавський аналіз направлений на опис шляхів пошуку темброобразу альтя (різного в кожній з частин обраного твору М. Фелдмана) як пошуку нових смислів музики (згідно з концепцією творчості композитора).

Виклад основного матеріалу дослідження. «Альт в моєму житті» («The Viola in my life», 1970–1971) цікавить нас як приклад пізнього періоду творчості М. Фелдмана², і саме в цей час уперше в доробку композитора актуалізується тембр альтя, який до цього часу не привертає його уваги, прикладом чого є цикл мініатюр. Пізніше альт увійде до ансамблевого складу його Струнного квартету № 2 (1983) та композиції «Фортепіано і струнний квартет» (1985). Однак зазна-

² Стосовно періодизації є певні розбіжності, але ми схилиємось до думки дослідника Маймона, який окреслював межі пізнього періоду, починаючи з 1970-х рр. (Маймон, 2005).

чений цикл залишиться єдиним прикладом звернення до альтового тембру в ролі провідного.

Варто наголосити на деяких позиціях творчості М. Фелдмана, які стосуються його пошуковості і новаційних параметрів музичного тексту. Так, композитор зазначає, що, «на відміну від більшості його музики, *The Viola in My Life (I–IV)* традиційно нотований в висотному і темповому параметрах, оскільки йому потрібні були точні пропорції поступового і плавного *crescendo*, всіх притлумлених тонів альту», і саме це визначило «послідовність усіх ритмічних подій» (Фелдман, UE). Натомість попередній композиторський досвід М. Фелдмана ілюструє тяжіння до специфічної музичної графіки. Не випадково одна з центральних праць, де висвітлюється 17-річний період творчості композитора – з 1950 до 1967 року, має назву «Графічна музика Мортонна Фелдмана» (Клайн, 2016). Крім розробки унікальної візуальної фіксації музичного тексту, провідною естетичною установкою композитора в цей період була ідея того, що виконавець може обирати будь-які ноти в зазначених регістрах, що зближує його з позицією Дж. Кейджа та його принципами індетермінованої музики («невизначеної»). Композитор в одній з лекцій (Feldman, 1973), прочитаній в Нью-йоркському університеті у 1973 році, наголошував, що період до 1970 року був присвячений саме музиці, задуманій «неритмічним способом», хоча він й не був особливо задоволеним своєю графічною музикою та тим, що «ритмічні можливості були надто пов'язані з рівним ритмом, хоча й надавав виконавцю свободу ритмічного винаходу» (Feldman, 1973). Важливим для композитора довгий час залишалась саме «тиша» у звичайному розумінні («Я все ще віддавав перевагу дуже тихим звукам»), хоча на початку 1970-х років він знов почав більш точно нотувати музику та мислити «мотивами». Композитор наголошує, що 1970–1972 рр. – нетривалий період у його житті, коли він нібито «повернувся назад, ніби мирився з рівномірним пульсуючим ритмом, мирився з вимірним часом, хронологічним часом, який схожий на життя, що минає або повз нас. Один два три чотири. У музиці потрібно дуже мало часу, щоб порахувати до 90. Рівномірний ритм, зрештою, не є ритмом, і я більше не хвилювався, що він повинен або може стати таким. Я підійшов до цієї нової фази з точно таким же відчуттям звуку, як і до музики, яка може бути вам

більш знайома як типова для мого стилю» (Feldman, 1973). І саме в цей короткий, але важливий період з'явився твір «Альт в моєму житті», у якому, за словами композитора, «саме точне вимірювання кресендо в альті стало “ритмічними” пропорціями для кожного такту» (Feldman, 1973). Пізніше, в інтерв'ю 1982 року, М. Фелдман указував, що в цьому творі він використовував мелодію схоже на те, як Б. Раушенберг робив фотомонтаж на холсті!» Але зараз я відчуваю, що в музиці це спрацьовує якимось інакше», – підсумував композитор (Gagne, Cole, Caras, Tracy, 1982: 173).

Н. Вайгеленд (Vigeland, 2006) називає «Альт у моєму житті» «умовно позначеним твором». До того ж дослідник вважає «*The Viola in My Life*» твором виключного значення завдяки тому, що в ньому (як і в однойменній п'єсі для альту з оркестром та твором Rothko Chapel 1971 р.) відсутні «традиційні концепції контрасту та розвитку» (Vigeland, 2006).

Незважаючи на незвичність вибору солуючого тембру і назву композиції, вона не привертає належної уваги дослідників, що спонукає до детального аналізу твору. Як свідчить партитура, «*The Viola in my life*» складається з чотирьох частин, написаних протягом 1970–1971 років, та має присвяту Карен Філіпс / Karen Phillips. У кожній частині композитор індивідуалізує інструментальний склад (див. таблицю А), залишаючи незмінним солуючий альт. Н. Вайгеленд вважає, що в цій музиці є доволі незвичний для Фелдмана «мелос», тональний, діатонічний характер (зокрема закінчення II частини. «Я думаю, – указує дослідник, – що Фелдман зберіг деякий пережиток діатоніко-хроматичного розділення старої музики. Я б пішов далі й сказав, що діатонічні, тональні пасажі в його музиці пов'язані з відчуттям втрати, яке має доволі особистий характер» (Vigeland, 2006). На наш погляд, усе це впливає на тембрику творів – пошук унікальності й цілісності. «Фелдман часто говорив про свій намір створити в музиці звучний еквівалент “плоскої поверхні”, присутньої у роботах сучасних американських художників, якими він захоплювався і що він добре знав; зокрема, Марка Ротко та Філіпа Гастона. Протягом усієї його музики є усвідомлення звуку, що складений інструментально і текстурно [курсив наш – М. П.]. Роль інструментів полягає у тому, щоб ство-

рювати *унікальні тембри в ім'я єдності* [курсив наш – М. П.]. З цієї причини рельєфність альтя в порівнянні з іншими інструментами в «Альті в моєму житті» така примітна» (Vigeland, 2006).

Дійсно, композитор ставився до тембрів інструментів не як до сталої константи, про що неодноразово зазначав у інтерв'ю. Наприклад, у відомій розмові з К. Ганьє та Т. Колас (1982) він указував: «Коли ви граєте на інструменті, ви не просто граєте на інструменті; Інструмент грає тобою. Є його роль. І проблема у мене з виконавцем у тому, що моє відчуття інструменту не в тому рольовому аспекті. Під рольовою грою я маю на увазі той багаж, який людина привносить у виконання, демонструючи, наскільки виконавець є гарним інструменталістом. Музиканти не інтерпретують музику; вони інтерпретують інструмент» (Gagne, Cole, Caras, Tracy, 1982: 168.). Цікава думка, що прояснює багато з надбань обраного для аналізу циклу.

Продовжуючи власні напрацювання позиції, що характеризують темброву семантику альтя³, зацентруємо ті домінуючі ознаки, які необхідні для подальшого аналізу циклу мініатюр «The Viola in My Life». Так, серед основних є:

- технологічні та семантичні параметри «образу інструмента»;
- декламаційно-розповідний склад альтового тембру;
- виконавський вплив на темброобраз альтя;
- виокремлення «лексем», які формували б психологічні характеристики, що презентує тембр альтя;
- неоднорідність альтового тембру залежно від регістру та, ймовірно, «типів музичної експресії» (Удовиченко, 2022);
- підкреслення різних компонентів тембру, які впливають на темброве багатство альтового тембро-регістру.

Звернемось до аналітичних спостережень. **Перша частина** циклу «The Viola in my life» написана для камерного політембрового складу виконавців із одним духовим – флейтою, клавішним – фортепіано, неповною смичковою групою (скрипка, віолончель та альт solo) та доволі розгорнутою ударною групою (7 інструментів), призначеною для

³ Стаття автора «Темброобраз альтя у П'ятому струнному квартеті Валентина Бібіка в аспекті концепції “останнього твору”».

одного виконавця (одночасного поєднання кількох ударних в партитурі не зустрічається). Мініатюра не має ніяких початкових визначень щодо характеру виконання, на відміну від наступних частин, а лише метрономічну позначку ($\text{♩}=58$), яка вказує на доволі жваву приховану пульсацію в рамках початкового розміру $3/2$, яка вже чотири такти поспіль змінюється на $2/2$. Протягом усієї частини ці два розміри чергуються. Водночас ритмічні одиниці менше чвертей композитор фактично не використовує, значна частина витриманих співзвуч, які дають акценти, звучать на слабких долях, що не дозволяє відстежити періодичність чергування пульсу.

У першій частині можна простежити як лінійну логіку розвитку окремих музичних параметрів і тематичних елементів, які можна розглядати як патерни, так і загальнокомпозиційну. Початковий *сет патернів* складається з двох континуальних та чотирьох відносно коротких елементів.

Перший з них, унікальний для альта, який надалі не зустрічатиметься в жодній з інших партій, – це *довгий тон з сурдиною та поступовим нагнітанням* – *crescendo* (філіруванням тону). У початковому проведенні він охоплює три такти в умовному розмірі $3/2$ (або чотири з половиною цілих тривалості). Надалі ця тривалість буде варіюватися – скорочуватися, рідше розгортатися, а інколи тон буде розриватися паузами (ц. 35), при цьому принцип філірування зберігається. Буде змінюватися і звуковисотність. Так, у першій половині форми альт нерідко залишається в теситурі малої октави. У другій частині (від ц. 50) окремий тон переростає в невеликі мелодичні мотиви (де кожен звук виконується із філіруванням). Перший такий мотив (ц. 50+5 т.) охоплює рух по великій сексті та збільшеному тризвуку ($e^s - g^1 - h^1$), вдруге він перетворюється у поєднання ходів (на септиму, секунду і тритон (ц. 60) в тому ж ритмі половинних тривалостей. Останній розгорнутий мотив (т. 65+3 т.) ілюструє мерехтіння великої та малої терцій ($c - e; e - cis$) із подальшим рухом на зменшену кварту і малу секунду вгору. Це стає кульмінацією мелодичного потенціалу альта, після чого відбувається «згортання» його партії до початкових однозвуч (ц. 70). Незважаючи на лаконічність такої кульмінації, завдяки зіставленню із партіями інших інструментів, альт сприймається

як єдиний носій не тільки патерна із особливою артикуляцією, але й мелодично-лінійної функції в усій партитурі, що і підкреслює його **роль як соліста**. Така увага до інструмента не в останню чергу визначається його особливими тембровими характеристиками.

Композитор виявляє **політембровий потенціал** альта через його наближення до інших учасників ансамблю. Так, у поєднанні із сурдиною його звучання стає доволі приглушено-невизначеним і інколи наближується до низьких духових (наприклад, альтової флейти). Використання такого асоціативного потенціалу альта зустрічається в «Молотку без майстра» П. Булеза (тільки в останнього він був амбівалентним і кореспондував одночасно і з альтовою флейтою, і гітарою через прийом *pizzicato*). У свою чергу, високі тони і флажолети (наприклад, ц. 15), наближують його до інших тембрів, зокрема флейти і скрипки. Третя сторона альтового тембру виявляється через поступове нагнітання динаміки, що характерно і для патерну-*tremolo* в ударних.

Власне, саме **патерн ударних** (перкусії) найближчий за характером до альтового філірованого тону. Він має ряд спільних із ним параметрів – це лінійність, динамізм завдяки наростаючій динаміці й експресивний характер нагнітання, який в ударному тембрі нерідко нагадує розкати грому. Початково цей патерн експонується у великого барабана (Bass Drum), охоплює один такт в розмірі 3/2. Як і альтове однозвуччя, він буде варіюватися ритмічно, але замість теситурних змін тут буде використовуватися темброве оновлення – так, уже в другому проведенні тремолоюючий патерн переходить до тенорового барабана (Tenor Drum), надалі – до літавр (ц. 25), темпл-блоку (т. 45+3 т.), коробочки/вуд-блоку (ц. 60). Після введення кожного нового тембру спостерігається повернення на «крок назад», до попереднього⁴, що нагадує техніку стібка. Отже, зіставлення розвитку двох схожих патернів ілюструє доволі різнобічні підходи, осяжна логіка яких позбавлена випадковості.

Інструменти із визначеною висотою – вібрафон (т. 53) та дзвіночки/глокеншпіль (т. 72), що включаються в середній частині, вносять

⁴ Виникає темброва послідовність: Bass Drum – Tenor Drum – Bass Drum – Timpani – Tenor Drum – Timpani – Temple Block – Timpani+Bass Drum – Wood Block – Tenor Drum + Temple Block.

в ударну партію інший патерн – однозвуччя (просте, без філірування), який на початку частини експонується у флейти. Завершення експозиції ударних тембрів фактично завершується із репризою (т. 79), де відбувається перекомбінування матеріалу. На відміну від альтового патерну, ударний не залишається ексклюзивним саме для цієї партії і проникає у флейтову – у вигляді *frullato* на одному тоні (ц. 65 та ц. 75). Але всі ці відхилення відбуваються лише в центральній частині й ілюструють новий рівень розвитку подібно до того, як в альта народжуються мелодичні мотиви.

Решта патернів – тон або співзвуччя, виконуване на *pizzicato*, м'який кластер, флажолет і витриманий тон (без філірування) – не мають такої чіткої лінії розвитку і не настільки рельєфні.

Щодо *фортепіанного акорду-кластера* зазначимо, що його початковий виклад являє собою комбінований (тоново-півтоновий кластер) із терцією в лівій руці, на який накладається зменшений тризвук із зменшеною октавою в правій (т. 4). Майже всі тони лівої дисонують із правою у півтоновому співвідношенні. Надалі він варіюється методом розрідження (менша кількість звуків, ширші інтервали) або ущільнення, інколи – повторюється майже ідентично в початковому вигляді (ц. 15) або в одному з варіантів (т. 23, т. 27, т. 34, т. 72, т. 78). У середній частині фортепіано ненадовго «вимикається» (тт. 56–71), з «тріумфом» повертаючись у репризі. Показово, що межі між серединою і репризою на нетривалий час відключаються й альт (тт. 71–78), що підкреслює межу між розділами, ілюструє, як саме темброва логіка виконує формотворчу роль. Суттєва зміна в партії відбувається в репризі, де у фортепіано народжується новий тематичний елемент – терцієвий низхідний хід у вигляді флажолету до співзвуччя з опорою на секунду і квінту, яке регулярно повторюється (7 разів у двох варіантах протягом ц. 85–100 та ц. 100–125), яке нагадує бій курантів (годинника) із зозулею. Спочатку воно приводить до насичення партії альта паузами, а пізніше – і розсипання всіх партій у пуантилістичній фактурі, де альт своєрідно імітує тему годинника, але в оберненні (висхідна терція флажолетом + висхідна секста). Отже, на відміну від поступово-лінійного розвитку, який ілюструють патерни альта й ударних, у фортепіано є поєднання доволі статичних повторів із раптовим проривом – народженням нового тематизму.

Флейта експонує на початку патерн у вигляді *простого однозвуччя* (половина + чверть) на тоні as^2 , який звучить одночасно з фортепіанним акордом і ним перекривається, водночас дисонуючи в півтон з його елементами. Взагалі флейту можна вважати найбільш лаконічним і мовчазним учасником ансамблю, адже частка пауз у кожній з варіацій становить приблизно 80 %. Водночас метод варіювання схожий на той, який використовують для патерну альтя, – це зміни висоти і тривалості (ціла з половинною максимальна). Найбільш «багатослівною» стає флейта в центральній частині (ц 65), де вона і виконує однозвуччя, і копіює тембро-патерн ударних (на *frullato*), і, нарешті, від'єднується від фортепіано (клавішній інструмент паузує), яке її постійно затьмарює.

Постійним тембровим чергуванням характеризуються останні і найлаконічніші (нетривалі) патерни – *pizzicato*, який на початку звучить у вигляді дисонуючого арпеджіато *віолончелі* (т. 4), та *флажолетний* (у скрипки). Уже в другому проведенні ці інструменти обмінюються матеріалом, і надалі цей принцип буде зберігатися. Інколи флажолетний елемент проникає в партію альтя (т. 14), а інколи принцип *pizzicato* поєднується з технікою флажолету (партія віолончелі, т. 27). За кількістю пауз віолончель та скрипка можуть бути зіставлені з партією флейти, однак через їх темброву близькість до солуючого смичкового альтя ця прозорість і самотність поодиноких тонів відчувається менше. Як і флейтове однозвуччя, скрипка та віолончель нерідко приєднуються до фортепіано і звучать одночасно з його кластером, що приводить до тембрового змішування, розмивання тембрової унікальної барви.

Отже, найбільш рельєфні в композиції першої частини континуальні патерни альтя і співзвучний їм патерн-*tremolo* ударних, які мають ясну драматургію розвитку та виділяються тематично. Решта патернів (нетривалі) можуть розглядатися як додаткові, фонові. Тим самим підтверджується те, що музика М. Фелдмана не зводиться до мінімалізму, адже розподіл на рельєф і фон є характерною ознакою традиційного тематизму. Відчувається і прагнення закріпити певний музичний матеріал за конкретним тембром, без передачі його іншим для варіювання (за малим винятком), що й спонукає використати поняття *тембро-патерну* як стійкого матеріалу, зафіксованого за конкретним тембром.

Тембро-патернами можна називати тематичні елементи, які в першій частині доручені ударним, альту *solo* та фортепіано, у той час як темброва специфічність інших постійно розвивається або через темброве чергування, або через приєднання до фортепіанного кластера.

Загальна композиційна логіка першої частини ілюструє трифазну форму. Перша фаза (тт. 1–49) пов'язана з доволі стабільним і навіть статичним варіюванням початкового патерн-сету без раптових коливань у способі викладення матеріалу чи пауз. В основному відбуваються перестановки за порядком у межах варіацій або тембровий обмін, описаний вище. Середня частина (тт. 50–78) ілюструє активні перетворення – в альта народжуються мелодичні поспівки, фортепіано тривалий час паузує, в ударних вводяться нові тембри (вібрафон, дзвіночки), які запозичують у флейти її однозвучний патерн, і навпаки, флейта виконує тремолоючий. Варіантна реприза (т. 79) спочатку створює ілюзію повернення усіх функцій і початкового рольового розподілу інструментів, однак експонування нового тематизму у фортепіано (т. 86) приводить до руйнування всього патерн-сету, і в кодї (т. 100–125) залишаються лише тема «зозулі», поодинокі *pizzicato* (скрипка, віолончель) та імітації теми фортепіано в альта, яка набуває в кодї *quasi*-танцювального характеру завдяки повтору групи в розмірі 3/8. Отже, незважаючи на значну роль статичності в композиції першої частини циклу, в ній відбуваються якісні зміни, проілюстровані репризою і кодою, певний тематичний прорив, який матиме вплив і на подальший розвиток циклу.

На відміну від першої частини циклу, **друга** має певні ремарки щодо виконання на початку. Композитор указує, що грати потрібно «надзвичайно тихо, всі атаки на мінімум, без відчуття пульсації». Інструментальний склад цієї частини дещо відрізняється. До духової групи підключається кларнет, а ударна урізноманітнюється кастаньєтами і малим барабаном, у той час як найпотужніші (літаври та великий барабан) не використовуються.

Склад патернів доволі схожий на першу частину – є флажолет, патерн-тремоло, простий тон. Однак усі патерни ускладнюються фактурно або функційно. Так, флажолет викладається на початку у скрипки і віолончелі одночасно й подовжується у вигляді педалі.

Патерн-тремоло по черзі викладається у духових і ударних. Лінія альту наближується до повноцінної мелодичної лінії, мотиви якої нерідко розірвані паузами, однак відбувається подолання репетитивності. Отже, ускладнюється і фактура, і сам тематизм, дедалі віддаляючись від мінімалізму. У цілому можна простежити доволі традиційні шари фактури – бас із педаллю (гармонічне заповнення), контрапункт (ритмічне заповнення), мелодична функція, що свідчить про ознаки тематизму в класичному сенсі.

Найбільшого розвитку набуває в частині лінія партії альту. Починається вона з терцієвих і секстових ходів, які народилися в кодї першої частини. Надалі вони переростають у більш складні поєднання терцій, секст і тритонів (наприклад, т. 37–38). Результатом розвитку стає розгорнута фігура-пасаж у ритмі шістнадцятих із терцієво-секундовим складом (т. 77) та більш напружена, представлена послідовністю кварт, секунд, терцій і тритонів у групі з 12 шістнадцятих (т. 84). Вона яскраво виділяється на фоні статичних педалей і тремоло в решті інструментів.

Другий кардинальний поворот у розвитку тематизму альту і всієї композиції відбувається з виокремленням інтонаційної формули секста + кварта + терція в quasi-вальсовому ритмі (т. 109), яка має раптово діатонічне забарвлення і виникає на фоні мотиву «зозулі» з попередньої частини. Надалі цей мотив стане майже повноцінною мелодією танцювальної теми (ц. 120), звуться теситурно і буде виглядати як рух від основного ступеня a-moll вгору по звуках мінорного пентахорду. Супроводом мелодії служить pizzicato віолончелі:

Ця тема буде повторюватися тричі (ц. 120, 140, 165), що надає їй ознак рефрену. Отже, якщо в першій частині можна було говорити про рівноцінність рельєфних патернів, то в другій солуючий альт явно виконує домінуючу роль, акумулюючи весь новий тематизм.



Взагалі у формі другої частини можна спостерігати трифазність. Перша фаза (тт. 1–74) ілюструє певне «осмислення» музичного матеріалу без суттєвого оновлення. Друга (тт. 75–110) – активне формування нового тематичного елемента в альта і водночас повернення теми «зозулі» з першої частини (т. 100), а третя ілюструє форму рондо, побудовану на чергуванні quasi-вальсової теми і двох контрастних епізодів. Тут же відбувається суттєве скорочення інструментального складу (яке буде мати безпосередній вплив на наступну частину). Так, тема рондо експонується в дует альта й віолончелі, а другий епізод (ц. 150) – у кларнета та віолончелі. Завершується вона своєрідною кодою (ц. 175) теж камерно – вібрафоном та альтом. Отже, друга частина ілюструє ще активніше наближення до тематизму і форми в класичному розумінні, а також закріплення за альтом провідної мелодичної функції.

Третю частину циклу «Альт в моєму житті» можна розглядати як камерно-ліричний центр. Як і друга, вона супроводжується ремаркою «надзвичайно тихо», однак динамічний рівень у будь-якому разі тут буде менший через скорочення інструментального складу до дуету альта і фортепіано. Розмірені кластери фортепіано поєднуються з однозвуччями і флажолетами альта, а також чергуються з мотивами-пасажами. Уже перший такий мотив (т. 8) ілюструє ідентичність із народженим у попередній частині тематичним елементом:

The Viola in my life, II частина:	The Viola in my life, III частина, т. 8:
	

Надалі можна бачити включення іншого матеріалу партії альта другої частини, зокрема ходів на секунди і тритони (ц. 15), аналогічних до т. 29 (друга частина). Більшість однозвуччя в альта супроводжуються філіруванням тону, що викликає асоціації з першою частиною. На відміну від попередніх частин, народження нового тематизму тут не відбувається, що відповідає рефлексивній природі ліричного цен-

тру циклу. Форма двофазна. У першій частині спостерігаються різноманітні ремінісценції попереднього матеріалу. У другій (від т. 20) – майже цілковите заглиблення в поодинокі співзвуччя одночасно у фортепіано та альту за винятком фінального пасажу (т. 55), який активно використовувався на початку частини.

Четверта частина, фінал, ілюструє звернення до повного складу подвійного оркестру з розширеною групою дерев'яних духових (англійський ріжок, бас-кларнет), а також арфою, челестією і фортепіано. Незважаючи на точний повтор початкової ремарки другої частини, «надзвичайно тихо» фінал не буде звучати через доволі щільну фактуру.

У фіналі переважає похідний тематизм з попередніх частин, де рельєфно розшаровується солюючий альт і решта інструментів. Якщо перший розділ (тт. 1–54) ілюструє опосередкований зв'язок із матеріалом попередніх частин (зокрема, темою-пасажем), то другий розділ (від ц. 55) ілюструє повернення *quasi*-танцювальної теми, яка знову набуває ролі рефрену. Весь подальший розвиток являє собою чергування своєрідних *sol*i (рефрени) із *tutti* (епізодами), де рельєфний, з пульсацією тематизм рефренів співвідноситься із фоново-аморфними епізодами. Результатом стає розгорнуте рондо із чотирма проведеннями рефрену (ц. 55, ц. 85, ц. 190, ц. 255). Незважаючи на його лаконізм, кожне повернення теми впізнаване і служить організації цілого. Окрему увагу також привертає мікрокаденція (ц. 170), де протягом шести тактів звучить альтове соло, а також протягом останнього епізоду (ц. 230) активно використовується тема-пасаж альту. Таким чином, у фіналі, незважаючи на фактичну відсутність нового рельєфного матеріалу, з'являються нові риси завдяки тембровому переосмисленню інструментального складу та чіткому поділу на альт і «решту», що привносить у цикл риси концертності.

Висновки. Аналітичні спостереження стосовно твору М. Фелдмана «Альт в моєму житті» в межах пропонованого дослідження були націлені на фіксування тих параметрів твору, що привели до пошуку нових якостей темброобразу альту як пошуку нових смислів музики. У свою чергу, ці пошуки увиразнились у семантичних та композиційних параметрах.

Так, розвиток циклу ілюструє, як роль альтя як соліста укріплюється від першої частини до фіналу, від філірованих однозвуч і мікромотивів до розгорнутого монологу в четвертій частині. На наш погляд, це певним чином пов'язано з концепцією: незважаючи на те, що композитор позиціонує твір як послідовність «окремих композицій» (Фелдман, UE), загальна драматургія твору демонструє зв'язок із сонатно-симфонічним циклом, де перша частина являє собою розгорнуту інтродукцію, друга має ознаки скерцо із *quasi*-вальсовою темою у ролі рефрену форми рондо. Третя, камерна, виконує функцію ліричної частини, а четверта частина має «масовий» характер через акумулювання значних виконавських ресурсів. Водночас спадкоємність із симфонічною драматургією зумовлена численними тематичними зв'язками на відстані, зокрема використанням тематизму першої частини в другій (тема «зозулі»), теми-пасажу альтя з другої частини в третій; *quasi*-танцювальної теми з другої частини – у фіналі (у ролі основи теми рондо).

Стосовно технологічних та семантичних параметрів «образу інструмента» зауважимо, що відмова композитора від визначеної композиційної техніки не дає змоги дати однозначну дефініцію його методу роботи з матеріалом, втім не заважає простежити впливи існуючих композиційних технік, які ілюструє обрана композиція. Так, у мета-циклі «Альт в моєму житті» спостерігаються різновекторні впливи серіалізму, з одного боку, та репетитивного мінімалізму, – з другого. Ознаки серіалізму простежується в прагненні композитора закріпити за кожним інструментом певний спосіб артикуляції і певний тематичний елемент: зокрема, у першій частині в альтя переважають протягнуті педалі із філіруванням тону (нагнітанням динаміки та її послабленням), в ударних – тремолоючий рокіт, у смичкових – окремі флажолетні тони або акорди чи звуки на *pizzicato*, у фортепіано – майже виключно кластероподібні акорди із м'якою атакою. У результаті розвиток будується на постійному комбінуванні цих елементів в різних послідовностях, причому обмін матеріалом між ними майже відсутній.

З типово фелдманівських «лексем», які формують тембр альтя в обраному творі, так само можна простежити і риси репетитивного

принципу, оскільки кожен з тематичних елементів «The Viola in my life» у своїй простоті і повторюваності в композиції наближується до патерну, а весь виклад матеріалу, як наприклад, у першій частині, від початкового філірованого тону альта до тремоло великого барабана (бас-барабана), можна охарактеризувати як сет патернів, які в подальшому повторюються, перекомбінуються і варіюються.

Композиція «Альт в моєму житті» ілюструє особливий, але не новий тип мислення. І все ж наголосимо, що пошук нових сенсів пов'язаний із заглибленням у певний музичний матеріал, яке через тривалий час приводить до прориву, народження нового звучання. Доволі часто він зустрічається в межах драматургії медитативного типу. На відміну від принципу проростання, цей «прорив» майже не відстежується інтонаційно, хоча може передбачатися. Чим більше незмінних повторів патерну в інструмента, тим вірогідніше поява в нього нового тематизму (як, наприклад, у партії фортепіано в першій частині). Цікаво, що в новій концепції темброобразу альта майже не використовується вже доволі усталений «декламаційно-розповідний» тип виконавського висловлення, з чим ми пов'яжемо вихід за межі відомого і сталого.

Саме тому, незважаючи на епізодичність ролі солюючого альта в доробку М. Фелдмана, значущість його циклу не можна применшувати. Підтвердженням цього є вшанування твору послідовниками М. Фелдмана. Так, В. Теразас у 2014 році написав мініатюру «Життя в моєму альті», яка вже своєю назвою відсилає до досвіду М. Фелдмана. Однак її композиційний задум у певному сенсі дзеркальний фелдманівському – відсутня чітка нотна фіксація, партія альта ілюструє постійні зміни артикуляції, широко застосовується мікрохроматика, різноманітне незвичне звуковидобування, різкі, пронизуючі (*ear-shaking*) tremolo. Водночас заявлена ним техніка варіювання «повтор – еволюція» (*repetition – evolution*) доволі близька до фелдманівського розгортання форми, де в повторі звичного раптово народжується нове.

Доповнюючи названі вище основні домінанти темброобразу альта, виокремимо ще одну не менш важливу ознаку семантики темброобразу альта – *політембровість*. Композитор виявляє *політемб-*

ровий потенціал альта через його наближення до інших учасників ансамблю.

У вказаних позиціях знаходимо віддзеркалення основної «поетичної» ідеї, закладеної в назву статті – унікальність твору М. Фелдмана «Альт в моєму житті» полягає саме в пошуках меж тембровідчуття як пошуках смислу музики як звучання і як тиші. Цікавими як продовження вказаних позицій є аналіз виконавських версій твору, що може скласти перспективу заявленої теми. Бо виявлення виконавського впливу на темброобраз альта в творах новітнього періоду є, на наш погляд, актуальним ракурсом подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

- Городецький, А. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000 років*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Удовиченко, М. М. (2022). *Концертні амплуа альта в творчості композиторів ХVIII–ХХІ ст.*: наук. обґрунтування творчого мистецького проекту. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Cline, D. (2016). *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge university press, United Kingdom.
- Gagne, Cole and Caras, Tracy (1982). Feldman Interview from Soundpieces. Interviews with American Composers by Cole Gagne u Tracy Caras. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc., 164–177.

- Feldman, M. (1972). Work introduction. *Feldman Morton. The Viola in My Life 1*. Universal Edition Inc. New York. URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/the-viol-a-in-my-life-1-5335>
- Majmon, M. O. (2005). Analysis of Morton Feldman's String Quartet No. 2 (1983) (exert from *En diskurs om 'det sublime' og Morton Feldman's String Quartet No. 2* / University of Copenhagen, Music Department Translated from the Danish by Magnus Olsen Majmon.
- Morton Feldman (1973). Slee Lecture, February 2, 1973 [audio]. Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York. URL: <http://library.buffalo.edu/music/spcoll/feldman/mfslee320.html>
- Terrazas, W. (2014). *Life in my viola for solo viola* (manuscript).
- Varga, B. Morton Feldman: String Quartet No. 2 URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/2-streichquartet-302>
- Vigeland, Nils (2006). Morton Feldman: The Viola in My Life. Recorded Anthology of American Music, Inc. URL: <http://www.dramonline.org/albums/morton-feldman-the-viol-a-in-my-life/notes>
- Villars, Chris (2019). Morton Feldman: Early Family History. May 2019. URL: <https://www.cnvill.net/mfhistory.pdf>

REFERENCES

- Horodetsky, A. (2019) Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia: vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist [*European viola art of the first half of the 20th century: performance practice and composers' creativity*]. (Candidate diss.). Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 219 s. [in Ukrainian].
- Kosenko, H. (2018). Tembroma semantyka alta u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv 1960–2000-ky rokiv [*Timbre semantics of the viola in the work of the Kharkiv composers of the 1960s–2000s*]. (Candidate diss.). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 2018. 241 s. [in Ukrainian].
- Kupriyanenko, E. B. (2010). Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie Baroko – Y. Brahms) [*Viola in a polytimbre chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)*]. Abstract of the thesis. Ph.D. art studies. Kharkiv. 2010. 21 s. [in Ukrainian].

- Savytska, N. V. (2008). *Khronos kompozytorskoï zhyttietvorchosti [Chronos of the composer creativity]*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Udovychenko, M. M. (2022). *Kontsertni amplua alta v tvorchosti kompozytoriv XVIII–XXI st. [Concert roles of the viola in the works of composers of the XVIII–XXI centuries]*. Of science justification of a creative art project. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 107 s. [in Ukrainian].
- Cline, D. (2016). *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge university press, United Kingdom [in English].
- Gagne, Cole and Caras, Tracy (1982). *Feldman Interview from Soundpieces. Interviews with American Composers by Cole Gagne и Tracy Caras*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc. P. 164–177 [in English].
- Feldman, M. Work introduction. *Feldman Morton. The Viola in My Life 1*. Universal Edition Inc. New York, 1972. 16 p. URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/the-viol-a-in-my-life-1-5335> (дата звернення: 10.01.2023) [in English].
- Majmon, M. O. (2005). *Analysis of Morton Feldman’s String Quartet No. 2 (1983) (exert from En diskurs om ‘det sublime’ og Morton Feldman’s String Quartet No. 2 / University of Copenhagen, Music Department Translated from the Danish by Magnus Olsen Majmon* [in English].
- Morton Feldman (1973). *Slee Lecture, February 2, 1973 [audio]*. Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York. URL: <http://library.buffalo.edu/music/spcoll/feldman/mfslee320.html> [in English].
- Terrazas, W. (2014). *Life in my viola for solo viola (manuscript)* [in English].
- Varga, B. *Morton Feldman: String Quartet No. 2* URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/2-streichquartett-302> [in English].
- Vigeland, Nils (2006). *Morton Feldman: The Viola in My Life*. Recorded Anthology of American Music, Inc. URL: <http://www.dramonline.org/albums/morton-feldman-the-viol-a-in-my-life/notes> [in English].
- Villars, Chris (2019). *Morton Feldman: Early Family History*. May 2019. URL: <https://www.cnvill.net/mfhistory.pdf> [in English].

Додаток

Таблиця А. Інструментальний склад «The Viola in my life»

М. Фелдмана

Групи	Viola, I частина	Viola, II частина	Viola, III частина	Viola, IV частина
Духові	Флейта	Флейта Кларнет in B	-	Дерев'яні (розширена група) Мідні
Ударний клавішний (постійний)	Piano	Celesta	Piano	Celesta (+ piano)
Ударні змінні (в партитурі позначені як Percussion)	Bass Drum, Tenor Drum, Timpani, Temple Block Vibrafone Wood Block Glockenspiel	Castanets Side Drum (бічний/малий барабан Vibrafone Timpani Tenor Drum	-	2 виконавці (всі тембри з попередніх частин + оркестрові дзвони/ Tubular Bells)
Смичкові	Viola solo Violin Violoncello	Viola solo Violin Violoncello	Viola solo	Viola solo + смичкова група

Pashkovska Marharyta

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: ms1993rs@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5106-7876>

«The Viola in My Life» by M. Feldman:

the search for meaning on the verge of the timbre feeling

Statement of the problem. The creative output of American composer Morton Feldman (1926–1987) is a unique phenomenon that stands out from the overall musical context. With each passing year, there is a growing interest in the composer's personality and work, leading to an increase in performances

and the emergence of more monographs. A significant work in Morton Feldman's repertoire is the cycle of miniatures for viola titled «The Viola in my Life». However, this cycle remains the only instance where the viola timbre is used as the leading voice. Therefore, «The Viola in my Life» can be seen as both a unique example in the composer's body of work in terms of the choice of the solo instrument and as a transitional piece from indeterminacy to clear fixation. Thus, the question of the uniqueness of timbral representation and the role of the viola in Morton Feldman's later works arises, explaining the choice of this subject matter.

Analysis of recent research and publications. *The article's theme encompasses sources that investigate the timbral semantics and development of timbral characteristics in viola sound within works of various musical styles and genres (H. Kosenko, 2018; E. Kuprianenko, 2010; A. Gorodetsky, 2019; M. Udovichenko, 2022). The question of viola timbral representation is also explored in articles by the author of the proposed article.*

The theoretical advancements of contemporary musical hermeneutics and interpretology are methodologically combined with research that illuminates various aspects of Morton Feldman's creativity: annotations by the composer himself in the score (Feldman, 1972), works by D. Cline (Cline, 2016), M. Majmon (Majmon, 2005), V. Terrazas (Terrazas, 2014), B. Varga, K. Villars (Varga, Villars, 2019).

Considering that the research is closely related to the study of the concept of «late period of creativity», it is worth mentioning N. Savitska's fundamental work, «Chronos of Compositional Life-Creation» (Savitska, 2008).

The main objective of the study *is to highlight the specifics of realizing the polytimbral potential of the viola in the selected work of M. Feldman as a vivid example of exploring new meanings of the instrument's timbre.*

The scientific novelty. *A compositional-dramaturgical analysis of the cycle of miniatures «The Viola in My Life» has been conducted, exploring the techniques of instrumental exposition and thematic material development. Based on this analysis, the fundamental characteristics of viola timbral semantics in the late works of the composer have been identified, allowing for the expansion of the inherent features of the dominant viola timbral representation. This defines the novelty of this research and its relevance to the theory and practice of viola art.*

Methodology. *To achieve the stated goal, the methodological framework developed by the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv*

I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (in terms of the phenomenology of personality) has been utilized, along with compositional-dramaturgical and semantic methods in the analysis of the works.

It should be emphasized that our approach is broader than purely semantic. The performance analysis aims to describe the paths of exploring the timbral representation of the viola (which varies in each movement of the selected work by M. Feldman) as a search for new meanings in music (in accordance with the composer's creative concept).

Results. *The analytical observations regarding Morton Feldman's work «The Viola in My Life» within the scope of the proposed research were focused on documenting the parameters of the composition that led to the exploration of new qualities of the viola timbral representation as a search for new meanings in music. These explorations, in turn, manifested themselves in semantic and compositional parameters.*

Indeed, the development of the cycle illustrates how the role of the viola as a soloist strengthens from the first movement to the finale, progressing from filigreed monophonic passages and micro-motifs to an expansive monologue in the fourth movement. In our view, this is somehow related to the concept: despite the composer positioning the work as a sequence of "individual compositions" (Feldman, UE), the overall dramaturgy of the piece demonstrates a connection to the sonata-symphonic cycle, where the first movement serves as an extended introduction, the second exhibits traits of a scherzo with a quasi-waltz theme as the refrain in rondo form. The third movement, chamber-like in character, fulfills the role of a lyrical section, while the fourth movement assumes a "massive" character through the accumulation of significant performing resources. Simultaneously, the inheritance from symphonic dramaturgy is evident through numerous thematic connections at a distance, including the utilization of the theme from the first movement in the second movement (the "cuckoo" theme) and the viola's thematic passage from the second movement in the third; the quasi-dance theme from the second movement reappears in the finale as the foundation of the rondo theme.

The composer's rejection of a specific compositional technique does not allow for a definitive understanding of their working method with materials. However, it does not hinder the tracing of influences from existing compositional techniques, which the selected composition illustrates. In the case of «The Viola in my Life» there are contrasting influences of serialism on one hand and repetitive

minimalism on the other. Signs of serialism can be observed in the composer's inclination to assign specific modes of articulation and thematic elements to each instrument. For example, in the first movement, the viola predominantly features sustained pedal tones with tone filigree (dynamic intensification and attenuation), the percussion utilizes tremolo rolls, the strings employ individual harmonics or chords, or pizzicato sounds, and the piano mainly employs cluster-like chords with a soft attack. As a result, the development is constructed through the constant combination of these elements in various sequences, with minimal exchange of material between different instruments.

Similarly, one can trace characteristics of the repetitive principle in «The Viola in my Life» since each of its thematic elements, in their simplicity and repetitiveness, approaches a pattern within the composition. The entire presentation of material, such as in the first movement, from the initial filigreed tone of the viola to the tremolo of the large drum (bass drum), can be characterized as a set of patterns that are subsequently repeated, recombined, and varied.

The composition «The Viola in my Life» illustrates a distinct but not new type of thinking. It is associated with delving into specific musical material, which, over time, leads to a breakthrough and the birth of something new.

Conclusions. *In addition to the inherent characteristics of the dominant viola timbral representation, such as timbre as the primary feature in shaping the timbral representation, declamatory-narrative quality of the viola timbre, performing influence on viola timbral representation, inclination of timbre towards melancholy and romantic yearning, and the use of two elements of viola timbre-register to depict contrasting internal images, there is another equally important characteristic of viola timbral semantics – polytimbricity. The composer reveals the polytimbral potential of the viola by bringing it closer to other ensemble members.*

Keywords: *viola, timbre semantics, script, composer's work, late period of creativity, creativity of M. Feldman, chamber-instrumental music, meta-cycle, timbre image, timbre patterns.*

Стаття надійшла до редакції 20 жовтня 2022 року

УДК 78.01:781.2.785

DOI 10.34064/khnum1-6503

Щелканова Світлана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: cvetlanakabasova@gmail.com

ORCID iD: 000-0001-7951-7499

Поетика жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства

Статтю присвячено виокремленню сутності поетики жанру симфонії, яка сягає онтологічного рівня музики, оскільки декларує картину світу і є найбільш затребуваним дискурсом у музикознавстві останніх десятиліть.

***Мета статті** полягає в апробації модусу поетики симфонії в когнітивному музикознавстві на прикладах ранніх симфоній В. Сильвестрова, які значним чином вирізняються від усталених моделей втілення жанрового інваріанта симфонії. **Новизна** обраної теми розкривається через застосування запропонованого підходу до інтерпретації ранніх симфоній В. Сильвестрова.*

***Висновки.** Поетика симфонії корелює з концептом образу людини та унаочнює іманентну внутрішній мові автора картину світу. У досліджених творах В. Сильвестрова, які утворюють певну стильову систему, образ людини вирізняється з усталених у музикознавстві. Поетику Другої симфонії увиразнює образ *homo mundanus*, наголошуючи самоцінність звучного буття. Поетика Третьої симфонії увиразнює концепцію історизму, втілену через образ *homo historicus*.*

***Ключові слова:** жанр, симфонія, поетика, часопростір, композиторська творчість, образ людини, жанровий інваріант, В. Сильвестров.*

Постановка проблеми. Розглядаючи онтологічні засади музичної творчості, слід пам'ятати, що найбільш концептуальним жанром у композиторській практиці як останніх трьох століть, так і сьогоден-

ня залишається симфонія. Феномен такої усталеності викликає щире дослідницьке здивування, оскільки жанровий інваріант симфонії є породженням локального часопростору культури класицизму – доби, означеної тотальною ідеєю впорядкованості й раціональності як засадничих смислоутворюючих паттернів. І хоча симфонія була віднайдена як певна універсальна звучна модель світу доби класицизму, й донині її інваріант, трансформуючись (але не втрачаючи своєї основної якості – онтологічної), все ще актуальний як досвід її наукового осмислення при усвідомленні рівня філософії музики. Саме тому цей жанр у різних музикознавчих дискурсах набув статусу когнітивної універсалиї, що вказує на актуальність обраної теми дослідження. Симфонія впорядковує і структурує буття в художній практиці шляхом виокремлення кордонів дихотомії «Я – Світ», а також слугує носієм онтологічних засад, іманентних внутрішній мові автора. І це відбувається завдяки універсалізму і багатоаспектності проявів буття людини, на маніфестацію яких здатний цей жанр. Симфонія як модель світу, або картина світу, є невичерпним джерелом розмаїтих дослідницьких пошуків для багатьох поколінь музикознавців, і саме приналежність до певної парадигми музичної науки визначала пріоритетну царину дослідження: виявлення принципів діалектики у симфонізмі на рівні архітектоніки форми і змісту; вивчення структурно-семіотичних особливостей жанру та семантики її частин; історичний і стильовий підходи, які враховували зміни типів симфонізму залежно від історичної доби та авторського стилю etc. Проте, говорячи про практику аналітичної інтерпретації симфоній аklасицистичного штибу, які не відповідають структурному інваріанту, уможлиблюється вихід у позамузичний дискурс, і саме категорія поетики може бути влучною для осягнення їхньої специфіки та новаційної природи, оскільки індивідуалізована форма потребує відмінного підходу для усвідомлення на відміну від усталених – структури, драматургії, стилю тощо. Тому інший аспект актуальності теми пов'язаний із тенденціями розвитку сучасної музичної науки, що полягає в збагаченні методології музикознавства науковим досвідом суміжних гуманітарних наук, що властиве когнітивному музикознавству.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографічний огляд, пов'язаний із заявленою проблематикою статті, сягає декількох

спрямувань досліджень у музичній науці. Перша – це аналітичні розвідки щодо усвідомлення поетики музичного твору, жанру або поетики інших структурних рівнів. Музикознавство останніх років активно задіює категорію поетики, що вказує на взаємовплив літературознавства та гуманітаристики. Про це свідчить значна кількість звернень до цієї категорії при актуалізації різних аспектів музичного твору та його інтерпретацій¹.

Проблемам осягнення поетики жанру опери присвячено дослідження М. Черкашиної-Губаренко «Поетика оперного жанру». Авторка розглядає поетику як «цілісну систему художніх засобів, вибір яких обумовлений авторським задумом та є показовим для певного автора і відбиває притаманну йому картину світу або ж характерний для певного жанру і художнього напрямку» (Черкашина-Губаренко, 2022: 17) й указує на особливості трактування терміна в музичній науці. Аналітичну розвідку, присвячену функціонуванню категорії поетики в музикознавстві, здійснено А. Поліщук (Поліщук, 2013). Авторка надає історичну перспективу та генезу терміна від його розуміння як технології створення музичного твору в працях С. Боеція та Й. Матеззона до сучасного музикологічного дискурсу – поетика як мистецтвознавча універсальія. Також А. Поліщук підсумовує типи досліджень, пов'язаних з категорією поетики у сучасній музичній науці (у тому числі присвячених проблемам виконавства) й усвідомлює універсальність її застосування у суміжних гуманітарних науках.

¹ Назвемо такі:

Александрова, О. (2016). Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи. Харків: ФОП Андреев К. В.

Зав'ялова, О. (2012). Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 94, 145–163.

Лукашенко, Н. (2011). *Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького*. (Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової.

Волик, О. (2021). *Поетика етюдів Фредеріка Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Другий напрям історіографії, який в іншій площині уточнює власну дослідницьку царину, сягає новітніх розвідок щодо функціонування жанру симфонії в українській музиці. У вітчизняній науці це перш за все низка досліджень О. Зінькевич. Вкажемо на знакове оновлення фундаментальної праці (Зінькевич, 2023), присвяченої українській симфонії 1970–1980-х років. О. Зінькевич ще у 1980-ті роки висвітлювала питання національної самоідентичності в концепції симфонізму, усвідомлення нетипового шляху його розвитку, розкодування новітніх зразків жанру як у контексті історичних впливів (спадкоємність, діалог, типове/нетипове), так і враховуючи суто іманентні чинники розвитку та віднайдення їх у творах українських композиторів. Надзвичайно важливим для вітчизняного музикознавства було введення О. Зінькевич у науковий обіг значної кількості новітніх симфоній українських композиторів, розробка методів їх типології та аналізу.

Нарешті, ще один важливий напрям в історіографічному огляді сягає феномена когнітивного музикознавства, що є емблематикою кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. За визначенням її очільниці, доктора мистецтвознавства, професора Л. Шаповалової, сутність його полягає у «необхідності категоріального синтезу принципів онтологізму та метафізики, духовного аналізу та інтеграції, скерованих на розкриття образу людини в його повноті» (Шаповалова, 2010: 566). Питанням поетики симфоній В. Сильвестрова та усвідомленню новаційності їх концепцій присвячено дослідження «Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe», здійснене на кафедрі інтерпретології (Shapovalova, Chernyavska, Romaniuk, Shchelkanova, 2021). Також з окремими положеннями, викладеними в наведеній публікації, у більш повному обсязі можна ознайомитися в дисертації авторки (Щелканова, 2022).

Мета статті полягає в обґрунтуванні поетики жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства на прикладах ранніх симфоній В. Сильвестрова, які значним чином вирізняються від усталених моделей втілення жанрового інваріанта й усвідомлення їхньої новаційної природи.

Ранній період творчості В. Сильвестрова є яскравою сторінкою в історії української музичної культури ХХ століття. Сміливість подолання стереотипного мислення, розширення уявлень про те, що входить у межі музичного мистецтва, і свобода вираження – ось ключові ознаки, що характеризують ранній стиль композитора. Ранні симфонії В. Сильвестрова (до яких відносимо Першу (1963), Другу (1965), Третю симфонію «Есхатофонія» (1966) та Четверту симфонію (1976)) постають як стильова система в контексті творчості митця, яка відкриває нові обрії українського симфонізму 1960-х років, а також змінює уявлення про можливу образність і жанровий інваріант у нових естетико-культурних умовах. Особливо показовими для дослідника постають Друга і Третя симфонії, які є значущими як ключ до розуміння як поетики симфонії, так і еволюції творчого шляху В. Сильвестрова.

Методи дослідження. Означена царина дослідження зумовлює розширення компетенцій музикознавства, а також сприяє віднайденню його нових меж і обріїв. Ранні симфонії В. Сильвестрова є своєрідним «лакмусом», який завдяки «незручності» для класичного музикознавчого аналізу та неможливості безпосереднього виокремлення структурно-семантичної моделі вимагає гнучкості у виборі аналітичних підходів. Торовані шляхи *saeculae sciente* музикознавства з використанням інтонаційної теорії і тезаурусом семантичних інтерпретацій, теорії жанру і стилю, функціонального синтаксису, вченням про музичну форму, на жаль, неповною мірою сприяють виявленню сакральної сутності подібного роду музики. Тож перспектива дослідження вбачається у впровадженні нових методологічних настанов, сутність яких полягає у синергії музикознавства з методами сучасної гуманітаристики. Таким чином, взаємодія жанрового методу для виявлення передумов онтогенезу інваріанта симфонії; структурно-функціонального, що скеровує на улаштування симфонії як архітектонічного, так і смислового цілого; семантичного, який дозволяє виявити атипові звукові структури та забезпечити наукове усвідомлення; методу герменевтики у витлумаченні художньої цілісності симфонії; онто-сонологічного методу, що уможливорює погляд на симфонію як унікальний звуковий універсум, картину світу, – усе це дає у підсумку бажаний результат «пізнаності» когнації сутності симфонії аklасицистичного штибу.

Виклад основного матеріалу. Музична онтологія Нового часу, яка не тільки виходить за межі парадигми великих стилів, а й досить швидко урізноманітнює нові наукові дискурси для свого усвідомлення, вплинула на когнітивний дослідницький модус, зміни якого торкнулися жанрової системи та її переосмислення. Велика кількість симфоній, створених у другій половині ХХ – початку ХХІ століть, які не «вписуються» в межі структурного жанрового інваріанта, свідчать про необхідність віднайдення іншого, співмірного осердя симфонії. Ці пошуки перебувають поза межами структури (яка ідеально спрацьовувала на класицистичних зразках, бо була унаочненням духу *ratio* доби класицизму). Вони сягають рівня онтологічного інваріанта симфонії як жанру, який незалежно від стильових чи архітектонічних рішень втілює концепт картини світу. У такому підході залучення категорії поетики дозволяє з обережністю, коректно та всебічно «вхопити невловне» в творі. Поетику у музичному мистецтві мислимо як систему, яка надає можливість врахування якісних характеристик твору, «на підставі обраного наукового дискурсу інтерпретувати розмаїті питання специфіки художнього твору, що виявляють його онтологічну сутність» (Щелканова, 2022: 27). Тобто ця категорія є таким узагальненням, що дозволяє охопити всі найважливіші для розуміння рівні твору (рівень стильовий, рівень драматургічний, рівень семантичний) та наголосити на специфічно індивідуалізованому в інтерпретуванні формі і жанру, але яке водночас не вхоплюється повною мірою категорією стилю. Наведемо як приклад досліджувані симфонії В. Сильвестрова: усі вони належать до раннього стилю митця, проте кожна з них має унікальну звукову й змістову концепцію, свій власний всесвіт, і саме категорія поетики дозволяє дістатися онтологічного рівня кожної з них. Підкреслює єдиний змістовний простір поетики, семіотики та естетики, як один зі смислонадаваних для музичної культури, пані О. Самойленко: «Естетичне обговорення художніх явищ є невід’ємним від характеристики поетики, а послідовний аналіз останньої веде в бік семіотичної теорії» (Самойленко, 2002: 7), визначаючи пріоритетним для феномена музики семантичний діалог простору культури та музичної поетики. Тобто музичну поетику підживлюють як суто музич-

ні особливості музичної мови, жанру і стилю, так і позамузичний дискурс.

Поетика також є зручним інструментом дослідження, оскільки вона діє на всіх рівнях музичного твору: є, з одного боку, музичною універсалією, що наділена системоутворюючою функцією і здатна узагальнити мозаїчність розмаїтих явищ у певну цілісність, а з другого – виокремили певну локальну значущу рису, яка наголошує найбільш ключовий для розуміння твору феномен.

На онтологічному рівні концепція поетики симфонії традиційно мислиться через віднайдення співмірності з образом людини. Зрозуміло, що усвідомлення жанрового інваріанта шляхом виокремлення усталених паттернів модусу образу людини, що відповідають семантиці частин симфонії, – дія, рефлексія, гра та комунікація – протягом тривалої історії розвитку жанру не могли не зазнати трансформації. Бо, на відміну від міфологеми «ясності та стрункості» доби Просвітництва (яка є точкою відліку жанрового інваріанта симфонії), філософія і гуманітаристика ХХ століття піддають сумніву можливість надати єдину й остаточну у своїй ясності відповідь, що є людина і що є світ. Філософській рефлексії постсекулярної культури у питанні про визначення образу людини підпадає лише досвід буття, досвід «проживання», який і надає сенс та унікальність нашої ідентичності. Ми можемо виявити сутність образу людини лише через множинні сліди взаємодії її з буттям, через акти зчеплення «Я – Світ», які дозволяє ухопити мерехтливі абриса істини про те, що ж є людина. Тому картина світу є спробою структурування та віднайдення свого «Я», тому дедалі більше задіюється модус Іншого, що дозволяє пізнати мене через не-мене, тому унаочнюється множинність хронотопів художнього твору. Наведемо слова М. Поповича, який прагнув усвідомити питання людини, що є відкритим у межах постіндустріального суспільства, використовуючи дискурси усвідомлення особистої гідності, суспільства і влади, нації та державності, архаїки та християнських цінностей: «Що є людина? Це зовсім не абстрактно-метафізична проблема, а радше – моральна» (Попович, 2016: 21). Складність такого визначення полягає у неможливості подолання іманентно людського, яке апріорі є у досвіді й формує всі дискурсивні практики.

Настанови, які філософська думка ХХ століття в спробі осягнення феномена людини, а саме – неможливість усталеного та одиничного її визначення, незвідність до єдиної дефініції, оскільки неможливо виявити емпіричним шляхом єдину глибинну основу людського буття, – не могли не вплинути на когнітивну інтерпретацію жанру симфонії, поетика якої у першу чергу корелює саме з образом людини. Такий підхід до образу людини у філософській практиці ХХ століття повною мірою співвідноситься з множинністю змістовних та структурних рішень інваріанта симфонії та пояснює можливість урізноманітнення підходів у теорії симфонізму. Проте образ людини все ще залишається актуальним для когнітивного музикознавства як метод, що знаходиться на перетині з позамузичним дискурсом, збагачуючи аналітичний досвід.

Прослідкуємо, яким чином концепт поетики спрацьовує в деяких ранніх симфоніях В. Сильвестрова. Для ілюстрації візьмемо в ролі матеріалу дослідження Другу (1965) та Третю симфонію «Есхатофонія» (1966), які є найбільш показовими для раннього стилю композитора, та, за власним визначенням В. Сильвестрова (Сильвестров, 2011), належать до естетики «космічних пасторалей».

Так, Друга симфонія, що є нециклічною композицією, жодним параметром не відповідаючи архітектоніці жанрового інваріанта, залишається симфонією. Інваріант витлумачено автором дуже вільно як на рівні застосування новітніх технік письма, так і на рівні драматургії твору. Це дало змогу вийти в нову семантичну площину, позбавлену диктату традиції та віднайти нову царину звука. Відмова від функціонального синтаксису, рельєфного континуального тематизму, занурення у статичну соноріку з подекуди пульсуючими пуантилістичними спалахами було продиктоване не жагою протиріччя, а необхідністю вираження принципово іншого (порівняно з усталеними) образу людини. Вочевидь, існує значна кількість творів, подібних до Другої симфонії, створених в авангардних техніках як «алеаторно-сонористичні композиції – тип сучасної композиторської поетики» (Майденберг-Тодорова, 2014: 15). Проте в симфонії такий підхід впливає не тільки на іманентно музичний рівень, а й на жанрову впізнаваність. Тоді робимо висновок: якщо композитор торкається на гли-

бинному жанровому рівні сталого семантичного комплексу, це означає переартикуляцію концепції жанру, продиктовану новою настановою: змінити модус симфонії з антопосу на космос. У поетиці Другої симфонії немає звернень до того тезаурусу, що виявляє співмірність музичної мови й образу людини: темпоритму, пов'язаного з пульсом і рухом, тематизму, пов'язаного з «вимовою» людини, драматургії, яка втілює процесуальність людського буття і навіть впізнаваної семантики тембрів². Важливим у поетиці стає інший ціннісний об'єкт – буття звуку, яке розглянуто поза буттям людини. В. Сильвестров долає межі класичної дихотомії «природа – культура». Природа як космос стає новим героєм Другої симфонії, а людина мислиться лише як слухач / спостерігач. Простір буття постає енігмою Другої симфонії як непізнаваний феномен, таємниця матерії, для якої неважлива наявність інтерпретатора. Отже, поетика Другої симфонії, означена В. Сильвестровим як «космічні пасторалі», метафорично може бути означена як *musica mundana*, а на рівні образу людини втілює концепцію дослідника, що пізнає цей космос – *homo mundanus*.

Якщо торкнутися поетики симфонії на рівні, відмінному від образу людини, але тісно з ним пов'язаному, можна виокремити поетику тиші та поетику простору. Простір є вирішальним для сприйняття Другої симфонії, оскільки інші семантичні чинники «вимкнені» композитором. Тембр, який апелює до просторовості в музиці, стає визначальним семантичним фактором. Так, неймовірна стереофонічна фактура, яка актуалізує поетику простору, втілює звуковий лункий всесвіт Другої симфонії. Простір у цьому творі пропонуємо означити через концепт контонативної драматургії (використовуємо термін «контонанція» І. Мацієвського (Мацієвський, 2002: 92), як одноментне спостереження звуків у статичності. Поетика тиші, неприступної й таємничої «тиші світу», реалізована в паузах, які не провокують до драматургічного руху, навпаки – підсилюють статику й просторовість у сприйнятті музики. Можна припустити, що рухається слухач усе-

² Композитор використовує новітні прийоми звуковидобування – тертя по струнах гребінцем, стукіт по перетинках деки рояля, атональні імпровізації струнних флажолетами тощо, які спрямовані на «незаангажоване» слухачське сприйняття.

редині статичного музичного простору симфонії. Таким чином, Друга симфонія є своєрідним маніфестом звучного буття, що актуалізує етимологічну концепцію симфонії у докласицистичному розумінні – як *synphonia* (співзвуччя), наголошуючи на цінності звучного буття всесвіту.

Поетика Третьої симфонії, «Есхатофонії», на відміну від дихотомії «природа – культура», актуальної для концепції Другої симфонії, базується на іншій дихотомії – «життя – смерть» й торкається засадничої категорії часу, що виразняється на рівні імені симфонії. «Есхатофонія» мислиться спорідненою есхатологією та екстраполює відчуття часу в музиці. Вічне тут протиставляється кінцевому, повторюване – плинному. За великим рахунком, Третя симфонія В. Сильвестрова декларує скінченність як буття окремої людини, так і історії людства й «цього» світу. Ця онтологічна настанова репрезентує новий образ людини – *homo historicus* й має тісний зв'язок з європейською християнською картиною світу.

«Есхатофонія» є циклічною тричастинною композицією. Перша частина містить ключовий для розуміння концепції семантичний звуковий комплекс – тему трубного гласу, яка унаочнює точку відліку у сприйнятті часу. Це створює глибину перспективи, замінюючи циклічність архаїчного часу християнським лінійним його розумінням. Незважаючи на множинність моделей часу, цей семантичний комплекс є унаочненням драматизму напруженого есхатологічного очікування. Друга частина «Есхатофонії» – «реверанс» у бік галантного стилю, золотой доби симфонії, ностальгічне переживання класицизму. Поетика часу виразняється в другій частині через звуконаслідування механістичної концепції ходи годинника, яка залишила слід навіть у філософії Нового часу, у якій світ дорівнює годинниковому механізму, а образ Творця трактується як годинникових справ майстер. Третя частина твору є унаочненням результату пост-звучної реальності. Концепція кінцевості й обмеженості вираження буття через звук втілюється у алеаторно-сонористичній композиції, проте когнітивний модус її інший, ніж у Другій симфонії. Четверний склад оркестру є, по суті, втіленням поетики мовчання (на відміну від поетики тиші Другої симфонії) і закономірним підсумком драматургії

«Есхатофонії». Отже, на рівні репрезентації образу людини поетика Третьої симфонії втілює концепцію *homo historicus*, а на рівні дихотомій «вічне – скінченне», «життя – смерть – відродження» є увиразненням поетики часу в музиці.

Висновки. Буття жанру симфонії і досвід його аналітичного усвідомлення є рухомою, «живою» теоретичною системою в музикознавстві. Поетика симфонії і в художній практиці, і в науковому усвідомленні як спосіб структурування буття досягається до рівня картини світу, що втілює дихотомію «Я – Світ» та виокремлює найголовнішу її якість – онтологічну. Дослідження поетики жанру симфонії в дискурсі когнітивного музикознавства враховує значущі засади художнього твору. По-перше, вона є увиразненням концепції образу людини, яка в ХХ столітті зазнала значних змін в історії філософської думки й уможливила вихід поза межі усталеного структурного інваріанта, сягнувши рівня інваріанта онтологічного. По-друге, сутність поетики симфонії може бути виявлена через репрезентацію інших змістовних важелів, як, наприклад, поетика часу й поетика простору, поетика тиші й поетика мовчання, які також слугують важливими чинниками когнітивного інтерпретування художньої концепції акасицистичної симфонії. У науковій рефлексії авангардних Другої і Третьої симфоній В. Сильвестрова виокремлено засадничі для розуміння їх специфіки образи людини, відмінні від усталених у музикознавстві: у Другій симфонії це *homo mundanus*, здатний здивовуватися величчю космосу, а в «Есхатофонії» – *homo historicus*, що віддзеркалює в музиці властиве європейській історії есхатологічне відчуття.

Перспектива подальших розвідок поетики на прикладі творчості В. Сильвестрова може сягати екстраполяції задіяного підходу на пізні твори композитора з виокремленням інших структурно-семіотичних моделей, які віддзеркалюють новітні у постмодерній культурі царини, приміром, поетику присвяти або поетику багательності як прояв «слабкого стилю» у творчості митця. Також перспективи дослідження поетики симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства охоплюють важливе для сучасної науки усвідомлення того, що музичний твір як феномен є значно ширшим, ніж текст. Жанр симфонії, як жоден інший, унаочнює це твердження спроможністю маніфестації картини

світу в універсальності проявів внутрішньої авторської мови, сприяючи усвідомленню музичного досвіду та сприйняттю через призму когнітивних процесів. Саме тому вказаний підхід веде до розуміння художньої практики шляхом вивчення когнітивних механізмів, які стоять за сприйняттям, аналізом, інтерпретацією та створенням музики, що вказує на долання межі рівню музичного тексту і сягає образу людини.

ЛІТЕРАТУРА

- Зінкевич, О. (2023). Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Майденберг-Тодорова, К. (2014). *Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Мацієвський, І. (2002). *Ігри і співголосся*. Тернопіль: Астон.
- Поліщук, А. (2013). Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 105, 154–165.
- Попович, М. (2016). *Бути людиною*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Самойленко, А. (2002). *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога*. Одеса: Астропринт.
- Сильвестров, В. (2011). *Дочекатися музики. Лекції-бесіди*. Київ: Дух і літера.
- Черкашина-Губаренко, М. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18 (1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)
- Шаповалова, Л. (2010). Как возможно когнитивное музыковедение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549–566. Харків: Вид-во «С. А. М».
- Щелканова, С. (2022). *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова*. (Дис. ... на здобуття ступеня доктора філософії). https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2022/Schelkanova/%D0%A9%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%9

6%D1%8F-%D0%B2%20%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%9A%20-%20%20(1).pdf

Shapovalova, L., Chernyavska, M., Romaniuk, I., Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov As a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai MUSICA*, LXVI (1), 329–343. <http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/1373.pdf>

REFERENCES

- Zinkevych, O. (2023). Ukrainian Symphony of the 1970s–1980s. Genetic-Typological Aspect. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Maidenberg-Todorova, K. (2014). Aleatoric-Sonorous Composition as an Interpretative Phenomenon in the Context of Contemporary Musical Poetics: Abstract of the Dissertation for the Candidate of Art Studies [in Ukrainian].
- Matsiyevskiy, I. (2002). Games and Harmony. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Polischuk, A. (2013). The Concept of “Poetics” in the Context of Musicology. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 105, 154–165 [in Ukrainian].
- Popovych, M. (2016). To Be Human. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
- Samoylenko, A. (2002). Musicology and the Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue. Odesa: Astroprint [in Russian].
- Silvestrov, V. (2011). Waiting for Music. Lectures–Conversations. Kyiv: Spirit and Letter [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2022). Poetics of the Operatic Genre. *Artistic Culture. Current Issues*, 18 (1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385) [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2010). How Cognitive Musicology is Possible. Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education: Collection of Scientific Articles, 29, 549–566. Kharkiv: “S. A. M.” Publishing House [in Russian].
- Shchelkanova, S. (2022). Poetics of Valentin Silvestrov’s Early Symphonies. Thesis for a Candidate Degree in Art Studies (PhD). https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2022/Schelkanova/%D0%A9%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B4

%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B2%20%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%9A%20-%20%20(1).pdf [in Ukrainian].

Shapovalova, L., Chernyavska, M., Romaniuk, I., Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov As a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai MUSICA*, LXVI (1), 329–343. <http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/1373.pdf> [in English].

Svitlana Shchelkanova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: cvetlanakabasova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7951-7499

Poetics of the symphony genre in the discourse of cognitive musicology (a case study of V. Silvestrov's works)

Statement of the problem. *The article is devoted to methodological problems of musical science, namely, to the functioning of the category of poetics in the analysis of the symphony genre. This approach is especially relevant when considering samples of a modern symphony, which embodies the genre invariant in the most individualized way, and needs new approaches to comprehend its innovative nature.*

Analysis of recent research and publications. *The problems indicated in the article reach three levels of research: poetics as a category of musicology, the genre of the symphony, and the phenomenon of cognitive musicology in modern domestic science. Among the important studies of poetics, we can point out the analytical research performed by A. Polishchuk. As for the symphony genre, the works by O. Zinkevych are the most important. The problems of cognitive musicology are being developed at the department of interpretology and analysis of music of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts under the leadership of L. Shapovalova. Also, the main provisions of the study are outlined in more detail in the dissertation of the author of the article.*

Main objective(s) of the study – approbation of the mode of poetics of the symphony in cognitive musicology using the examples of early symphonies of V. Sylvestrov, which are significantly different from the established models of the embodiment of the genre invariant of the symphony; awareness of their innovative nature and specificity through the category of poetics.

The scientific novelty consists in the correlation of the category of the poetics of the symphony with the ontological foundations of music, as well as in the application of this approach to the analysis of the ontogenesis of V. Sylvestrov's early symphonic creative work as a stylistic system.

Methodology. The research uses the following methods of modern humanities and musicology: genre, structural-functional, onto-sonological, semantic, hermeneutic, and cognitive.

Results. Poetics is a methodological mode that works in the analysis of the phenomenological nature of modern symphony samples, since it, unlike the established categories in musicology, takes into account both musical and non-musical discourses, allows to correctly illuminate the nature of the modern symphony, which goes beyond the structural invariant. Poetics is understood both as a methodological guideline that allows for the interpretation of different-level manifestations of the specificity of the composition, which reveal its ontological nature, and as a system that embodies the inner language of the author at all levels of the musical composition.

Conclusions. The being of the symphony genre and the experience of its analytical comprehension is a moving, “living” semiotics system in musicology. The poetics of the symphony as a way of inhabiting existence, its structuring reaches the level of the world picture, which embodies the dichotomy “Me – World” and distinguishes its most essential quality – ontological.

Keywords: genre, symphony, poetics, space-time, composer's creativity, human image, genre invariant, early symphonies by V. Sylvestrov.

Стаття надійшла до редакції 23 листопада 2022 року

Розділ 2.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО БАРОКО У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ ЧАСУ

УДК 784.071.2:78.03

DOI 10.34064/khnum1-6504

Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна

Харківська державна академія культури,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри хорового диригування та академічного співу
e-mail: gigolaeva-vika@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8137-487X

**Співаки-кастрати і контртенори:
вокально-фізіологічна специфіка виконання**

*Актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення багаторічного творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського – концертного виконання опер під творчим керівництвом завідувача кафедри, заслуженого діяча мистецтв України, професора Є. Нікітської. У його межах реалізувалося завдання формувати у здобувачів освіти необхідні знання й уміння для роботи над цілісною оперою, що є вкрай важливим для підготовки високопрофесійних концертмейстерів. **Метою** статті є: 1) дослідження особливостей буття опери як театраль-но-музичного жанру в неспецифічних для неї умовах концертного виконання; 2) обґрунтування граничної важливості такого проєкту в навчальному процесі. **Новизна** дослідження полягає в тому, що представлений творчий проєкт, попри тривале існування у практиці навчання, досі не здобув належ-*

ного осмислення й висвітлення в наукових працях. *З'ясовано*, що кафедрою концертмейстерської майстерності накопичений величезний досвід роботи над оперою в концертному виконанні. Це дозволяє обґрунтувати граничну важливість творчого проекту для підготовки високопрофесійних концертмейстерів, здатних реалізувати творчий потенціал у сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: творчий проект; опера; соліст; концертмейстер; концертмейстерська майстерність; піаніст; вокаліст; концертне виконання.

Постановка проблеми. На сьогодні вокальна музика епохи бароко є дуже затребуваною у виконавців усього світу і Україна – не виняток. Це звернення не можна вважати новою тенденцією у виконавській практиці, тому що старовинні твори класичного періоду – основа вокального навчального репертуару. До того ж активні пошуки та знахідки невідомих до цих пір матеріалів, утрачених чи реконструйованих творів минулих століть надають сучасним дослідникам нові інформаційні факти, що стосуються не тільки композиторів та їхніх творів, а й виконавців тих часів.

На теперішній час таким маловивченим залишається таке оригінальне явище в історії співочої культури XVII–XVIII століть, як мистецтво співаків-кастратів. Співаки внаслідок кастрації та постійних багаторічних занять співом оволоділи широким діапазоном, безмежним диханням й феноменальною вокальною технікою; стали еталонними артистами-вокалістами, значною мірою потіснивши жінок-співачок. Хронологічна послідовність виникнення такої модифікованої моделі голосу через кастрацію фрагментарно зафіксована та дійшла до нас завдяки документальним матеріалам (у тому числі й медичним). Це факт зумовлює *актуальність* запропонованої теми.

Незважаючи на велику кількість західних джерел та опублікованих досліджень різних напрямів, присвячених цій проблемі, таємницю співаків-кастратів до кінця ще не розкрито; у вітчизняному науковому просторі нові дослідження поки що є дефіцитними, що зумовлює *новизну* постановки теми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання, що пов'язані зі співочими особливостями та виконавчою діяльністю майстрів *bel canto*, були висвітлені з еволюційно-історичної, культурологічної, вокально-методичної, фоніатричної та вокально-фонопедичної сторін Ж. Абітболем (2006), Н. Клептоном (2008), П. Барб'єре (1996), А. Херіотом (1975), Дж. Лаурі-Вольпі (1972), Н. О. Говорухіною (2017), В. О. Гіголаєвою-Юрченко (2020, 2021), О. Стахевичем (1997). Складність аналізу представленої проблеми полягає в обмеженій кількості живого прикладу звучання голосу співаків-кастратів (існує запис лише одного співака-кастрата А. Морескі, відомого як «Янгол Риму»). Тому факти щодо манери співу, характерної для італійської класичної школи бельканто періоду розквіту епохи бароко, містяться в документах, оснований на інформації істориків та музикантів того часу.

Розвиток наукових технологій ХХІ століття у галузі медицини дозволяє доповнити вже сформований стереотипний портрет і скласти картину життя еталонних вокалістів XVII–XVIII століть, відкривши нову сторінку в дослідницькому фонді барочної епохи. У ролі аналітичної бази були відібрані дослідження професора фізичної антропології М. Д. Белькастро, пов'язані з ексгумацією Фарінеллі; огляд експертизи в науковому журналі «Scientific Reports» про ексгумацію Г. Пакк'яротті.

Матеріали дослідження. Для обґрунтування теми представлені ютубматеріали з виконаннями співака-кастрата А. Морескі та сучасних контртенорів Ф. Фаджолі, Ф. Жаруські, М. Ценчича, Ю. Міненка.

Мета статті – аналіз вокально-фізіологічної специфіки виконання співаків-кастратів та сучасних контртенорів. **Об'єкт** – вокальна техніка автентичного вокального стилю *bel canto* барокової музики *affetti*; **предмет** – вплив фізіології на формування виконавського стилю співаків-кастратів (автентичне *bel canto*) та сучасних контртенорів (класичне *bel canto*). **Завдання** – виявити динаміку зростання інтересу до мистецтва співаків-кастратів у різних сферах (медична – генетична – вокальна); систематизувати дані щодо фізичної та фізіологічної різниці вокальних станів співаків-кастратів та сучасних контртенорів; на прикладі творчості контртенорів констатувати унікальність

адаптаційних можливостей вокальної фізіології людського організму у ХХ–ХХІ століттях.

Методологія дослідження представлена історичним, аналітичним, функціональним, інтерпретаційним та гендерним методами, що сприяють розкриттю заявленої теми в різних ракурсах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основою розширення феноменальних голосових можливостей кастратів¹ прийнято вважати операцію, що проводилася в допубертатний період, та серйозну вокально-технічну базу, підтримкою якої виконавці займалися протягом усього життя. Відсоток смертності від проведених операцій був непропорційно великий. Незважаючи на це, кількість кастрованих хлопчиків при цьому не зменшувалася.

На думку автора (професійного вокального вчителя-дефектолога), з погляду фоніатрії та вокальної фонопедії (вокальної реабілітації) операція, що проводилася до початку статевого дозрівання, сприяла зупинці росту гортані та голосових складок, збереженню ніжного, дитячого голосу та механіки повнотонісного складкового змику (що принципово відрізняється від крайового змику повністю сформованих голосових складок контртенорів) (В. О. Гіголаєва-Юрченко, 2021).

Французький фоніатр Ж. Абітболь стверджує в книзі «Одиссея голосу»: «...через нестачу тестостерону в голосових складках не відбувалися зміни, характерні для періоду статевого дозрівання, голосовий апарат залишався недорозвиненим, як у дитини. У кастратів не відбувалося опущення гортані, як це буває після мутації у хлопчиків, і таким чином, складки не віддалялися від резонуючої порожнини. Це зберігало особливу чистоту і дзвінкість голосу, який одночасно відрізнявся силою і витривалістю – адже обсяг легень та інші фізіологічні особливості кастрата відповідали організму дорослого чоловіка. Тембр такого співака суттєво відрізнявся від жіночого голосу, хоч збігався з останнім по висоті». Звук був «чистий і проникливий, як у хлопчиків-дискантів, але значно потужніший» (Abitbol, 2006: 470–471).

¹ Термін «кастрати» – від італійського *castrati*, а також *evirati*, від латинського *castro* – закриваю, *eviro* – каструю.

Дослідник Е. Херіот у своїй книзі «Кастрати в опері» відзначав, що в голосі кастрата «...є щось суворе і неприродне, але, проте, сліпуче, легке і підкорювальне» (Heriot, 1975: 113).

У ракурсі фонетичного аналізу (якому присвячені інші авторські статті «Вокальна педагогіка та вокальна фонопедія: до питання про перспективу взаємодії» та «Актуальність вивчення основ фоніології представниками вокальних професій») ця операція з часткової кастрації приводила до того що, з дорослішанням дитини, збільшенням обсягу легень і м'язової маси, при щоденному виконанні спеціальних вправ голос кастрата отримував неймовірну гнучкість і дуже широкий діапазон. Вузька голосова щілина (як у дитини), дозволяла йому економно витратити співоче дихання та співати довгі музичні фрази без додаткового вдиху. І значно розвинена грудна клітина перетворювалася на потужний резонатор (В. О. Гіголаєва-Юрченко, 2020, 2021).

Велике значення мало те, що кастрат продовжував співати на тих же м'язових відчуттях, яким його вчили в ранньому дитинстві, йому не доводилося знову переучуватися, як кожному юнакові, з «новим» голосовим апаратом. Усе це дозволяло виконувати високі партії, як жіночі, так і чоловічі, співати довгі витримані звуки, так звані *messa di voce*, характерні для італійського *bel canto*, які починалися з *pianissimo*, поступово їх змінювало максимальне *forte*, після якого йшло повне затихання звуку.

Ці вокально-технічні особливості, незважаючи на погану якість, допре чути на запису А. Морескі, відомого як «Янгол Риму». Це був останній співак-кастрат і єдиний, чий голос був записаний.

У виконанні А. Морескі твір «Ave Maria» композиторів І. С. Баха та Ш. Гуно² звучить немовби двома голосами: рівним дзвінком дискантом, який у верхній теситурі змінюється на потужне темброво-насичене контральто. Така регістрова різнобарвність притаманна лише справжньому автентичному італійському *bel canto* та надає звучанню сили й пристрасті, характерних для барокової музики *affetti*³.

² Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=KLjvfqnD0ws>.

³ *Affetti* – одна з найважливіших рис мистецтва кастратів та одна з головних причин їх нероздільного панування на оперній сцені. Розраховані на емоційний відгук

Останньою співачкою, яка феноменально володіла технікою автентичного *bel canto* барокової музики *affetti* в тому вигляді, у якому ми чуємо у виконанні А. Морескі, була унікальна Марія Каллас. Співачка спромоглася перенести цей виконавський стиль XVII століття у вокальну музику XIX століття, яку блискуче виконувала, та увійшла в історію як «*La divina*». Підтвердженням служать її численні записи, які зараз у вільному доступі можна знайти та послухати у YouTube⁴ (як приклад – Verdi Don Carlo, Act 5: «*Tu che le vanità*» (Elisabetta) Maria Callas).

Зараз такий стиль виконання масово не практикується серед сучасних співаків, а регістрова строкатість сприймається сьогодні як вокальний дефект. Це є цілком логічним фактом, тому що сучасна вокальна школа спирається на виконавські засади XIX століття (час, коли вокальна майстерність кастратів вже сприймалася як навмисний, штучний анахронізм, а європейська вокальна музика перестала бути імпровізаційною та всі напрацювання в галузі імпровізації та орнаментики барокової музики *affetti* були втрачені).

На думку П. Барб'єре, історичною передумовою популяризації мистецтва кастратів у 1588 році стала промова Папи Сікста V про офіційну заборону жінкам виступати і в театрах, і в церковних хорах. А оскільки жінкам заборонялося співати у храмі («*mulier taceat in ecclesia*» – жінка в храмі мовчить), виконувати високі партії в церквах доводилося саме співакам-кастратам – так їх голос став свого роду альтернативною заміною жіночого голосу.

Ця практика швидко поширилася, й до 1640 року ці виконавці вже співали у всіх головних церквах Італії. Ставлення духовенства до кастрації було неоднозначним, але довгі дебати згодом привели до того, що в 1748 році Папа Бенедикт XIV однозначно підтвердив право людей на оперативне втручання (Barbier, 1996).

Безумовно, із соціокультурного погляду масова кастрація хлопчиків не завжди напряму була пов'язана із шаленою популярністю

слухача афекти визначали не самовираження, а можливість викликати цілком регламентовану реакцію слухача (Heriot, 1975).

⁴ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=jmncgVGKfac>.

мистецтва фальцетистів. Однак для розвитку музичної культури вона мала велике значення.

У свідомості співвітчизників того часу фізіологічна винятковість кастратів, їхня штучність сприймалася як «небесно-дарована». Голос кастрата асоціювався із співом янгола – символічною фігурою в мистецтві бароко. А розвиток опери з її драматичною інтригою, міфологічними героями та богами змушував композиторів вдаватися до ірреального звучання голосів *evirati* як у ліричних жіночих партіях, так і в героїчних чоловічих ролях.

За свідченням Е. Херіота, унікальне володіння вокальною технікою та мистецтвом імпровізації гарантували кастратам стовідсоткове лідерство на всіх оперних сценах Європи (крім Франції). Тому розквіт та згасання їх творчості були прямо пропорційні зростанню та зміні популярності опери, що досягла свого апогею у XVII столітті (Heriot, 1975).

На сучасному етапі, завдяки розвитку медицини та біотехнологій, є можливим підтвердити або спростувати багатівікові міфи, що стосуються кастратів.

Дивовижні вокальні здібності великих Фарінееллі, Порпоріно, Джіццелло, Пакк'яротті та інших відомих кастратів зумовили виникнення безлічі легенд, пов'язаних з технічним володінням голосом, тембральним забарвленням та діапазоном виконавців. Багато художників-портретистів малювали кастратів непомірно високими та нескладними, що підкреслювало руйнівний і дестабілізуючий процес у їх організмі.

Д. Гемс, професор біології старіння людини, британський біогеронтолог та генетик, розглядає скорочення вироблення тестостерону і саму кастрацію як один з факторів запобігання та уповільнення швидкої деструкції людського організму старіння, що є природним процесом фактично для будь-якої живої істоти. Учений розглядає кілька теорій старіння. Одна з них – феномен збільшення тривалості життя співаків-кастратів. Як приклад, кілька показників віку відомих співаків-кастратів: Сенезіно – 72 роки, Фарінееллі – 77 років, Порпоріно – 64 роки, Пакк'яротті – 81 рік, Кафареллі – 73 роки. З урахуванням життєвого потенціалу того часу такий віковий показник вважався солідним.

Крім фізіологічних причин довголіття співаків-кастратів, слід звернути увагу на їх життєвий рівень. Багато авторів у своїх дослідженнях описують умови, у яких перебували кастрати-виконавці. Вони належали до представників соціальних верств із достатком вище середнього, це дозволяло їм жити комфортно, не голодувати, не страждати від фізичного перенапруження. Оточення і зовнішні умови та середовище, у яких існував організм кастратів, суттєво впливали на подальший розвиток біологічних процесів, у тому числі і на довголіття. Показники тестостерону фальцетистів були сильно знижені та наближалися до показників жіночого організму, що теж виправдовувало довголіття кастратів.

У 2006 році університет Болоньї подав запит про ексгумацію тіла співака-кастрата Фарінееллі, перепохованого в 1810 році на цвинтарі Чертоза.

Основним аргументом була потреба вивчення останків великого вокаліста для визначення його зовнішнього вигляду при житті. Проект було здійснено за спонсорської підтримки флорентійського історика А. Брускі, який хотів скласти справжній фотопортрет відомого співака-кастрата, оскільки гравюри та описи Карло Броскі (Фарінееллі) його сучасниками розходяться.

Сканування останків та їх аналіз показали патологічні зміни в черепному відділі. Деформація внутрішньочерепного простору називається *Hyperostosis frontalis interna*. Як зазначається в медичних екскурсах, така хвороба найчастіше була характерною для жінок. Враховуючи активну роботу головних резонаторів при вокалізації та тиск, що надається звуком на стінки черепної коробки, а також кількість часу, що витрачалася співаком на співочу діяльність, можна припустити, що заняття вокалом сприяло прогресуванню захворювання. Збільшення тиску під час співу могло викликати інші побічні явища, такі як носова кровотеча, нудота, запаморочення. За життя Фарінееллі діагностувати цю хворобу було б неможливо, тому можна лише уявити, які муки відчував великий кастрат, вдосконалюючи свій унікальний голос.

У 2013 році було ексгумовано тіло не менш відомого співака-сопраніста Гаспара Пакк'яротті (1740–1821). Проект був організова-

ний медичним гуманітарним університетом Падуї під керівництвом професора Б. Наліна. Задум ексгумації повністю збігався з проектом Фарінееллі – відновлення зовнішнього вигляду знаменитих вокальних легенд XVII–XVIII століть.

За підсумками дослідження, останки Пакк'яротті піддали ретельному аналізу різного типу. За співвідношенням розміру кісток скелета було встановлено, що зріст співака відповідав позначці 191 см, що характеризує його як людину високого зросту, худорлявого. Це знову спростовує міф про обов'язкове перевищення ваги співаків-кастратів.

Особливість співочої професії, що полягає в постійній роботі м'язів і навантаженні на шийний відділ, мала сильний вплив на стан хребта співака. Під час співу шия та голова займають вертикальне положення, включаючи постановку корпусу. Це продиктовано не лише естетикою, а й вокально-методичними показниками: правильна постановка корпусу допомагає виконавцю уникнути затисків та дискомфорту, сприяючи максимально вільній вокалізації. Шийні хребці Пакк'яротті були зруйновані ерозіями. Цілком можливо, перевищення рівня соматотропіну сприяло росту кісток через нестачу необхідних елементів кісткової тканини. Наслідком цього було підвищене навантаження на хребет, що спровокувало розвиток його захворювання.

Порівнюючи результати ексгумації Фарінееллі та Пакк'яротті, необхідно вказати, що загальні ознаки впливу кастрації на організм призвели до її подвійної оцінки: з одного боку – збільшення терміну життя оперованих, з другого – негативні наслідки, пов'язані з поступовою деструкцією всіх систем життєдіяльності людського організму.

У середині XX століття, у період зародження в музичному середовищі автентичного руху, спостерігається різке піднесення інтересу до барочної спадщини, зокрема до його виконавського мистецтва. Це пов'язано перш за все із широким розвитком тенденції неокласицизму, яка сприяла введенню у сучасну фоносферу творів докласичної епохи у їх авторському вигляді. Наслідком заострення уваги до зразків старовинної музики став пошук «нової» вокальної манери, що дозволить «об'єднати» старе і нове та донести до слухачької аудиторії художні ідеї минулого в їхньому первозданному звучанні.

Такий культурно-вокальний попит у ХХ столітті посприяв народженню особливого природнього високого чоловічого співу, альтернативного забутому з XVI–XVIII століть. Нова поява на сцені контртенорів, які почали своє існування в статусі хорових співаків ще в епоху кастратів, дала змогу відродити автентичний репертуар видатних сопраністів.

Вокальний фахівець, яка має великий педагогічний досвід роботи з контртенорами, Н. О. Говорухіна зазначає, що «важливим для розуміння є те, що найчастіше контртенорами стають баритони або тенори, але специфіка роботи з голосом така, що слід зробити певний вибір і згодом не використовувати (або використовувати вкрай рідко) в роботі цей вокальний діапазон» (Говорухіна, 2017: 262).

Контртенор – це чоловічий голос, за висотою рівний жіночому контральто, меццо-сопрано або сопрано, але за звучанням відрізняється від жіночих голосів через відмінності в будові чоловічого та жіночого голосового апарату.

На відміну від кастратів, голос контртенора має абсолютно природне походження: після вікової мутації голосового апарату такі співаки зберігають здатність співати сопрано чи альтом, і це не пов'язано ні з гормональними проблемами, ні з сексуальною орієнтацією.

На сьогодні розвиток контртенорового мистецтва тільки набирає оберти та дедалі більше розкривається з професійної точки зору. Співаки демонструють високу вокальну майстерність, виступаючи на різних світових майданчиках та беручи участь у конкурсах і фестивалях.

Репертуар сучасних контртенорів Ф. Фаджолі, Ф. Жаруські, М. Ценчича, Ю. Міненка визнається одним із найскладніших у технічному плані (рулади, колоратурні пасажі, імпровізаційні вкраплення, прикраси), включає найскладніші арії з репертуару співаків-кастратів XVII–XVIII століть та наново привертає увагу до унікального культурного явища епохи бароко.

У запропонованих записах Ф. Фаджолі (Handel: *Ombra mai fu*⁵), Ф. Жаруські (Händel: *Lascia ch'io pianga*⁶), М. Ценчича (Porpora: *Quel*

⁵ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=FD8eL-1a0As>

⁶ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=KxnBjAaJWCc>

vasto, quel fiero (Polifemo))⁷, Ю. Міненка (Handel *Or la tromba*, Rinaldo⁸) ми чуємо схожі риси високого чоловічого голосу, для якого характерними є: вільне володіння верхнім головним регістром; технічно розвинена колоратурна віртуозність виконання; на відміну від кастрата А. Морескі, неймовірна рівність регістрового звучання та дуже делікатний перехід у нижній грудний регістр. Тембральне забарвлення представлених голосів наближене за аудіальним сприйняттям до жіночого сопрано середньої гучності у Ф. Фаджолі і Ф. Жарусскі та до жіночого меццо-сопрано більш насиченої гучності у М. Ценчича та Ю. Міненка. Причиною такої динамічної амплітуди є розвинена фізіологія чоловічого голосу.

Висновки. XXI століття – це століття нових технологій та дослідницьких методик, які дозволяють нам отримувати й узагальнювати раніше недоступну інформацію, як результат: таємниці співацького мистецтва кастратів стають допустимою реальією. Облік медичних даних дає змогу побудувати реальну картину розвитку голосів великих кастратів, розкрити наслідки перенесеної ними операції.

Співаки-кастрати – це яскраві представники вокальної барокової культури, які прославили Італію як наймузичнішу країну світу та підняли статус виконавця на вищий мистецький ранг. Завдяки вільному володінню високим регістром голосу сопраністи популяризували складну поліфонічну церковну музику з химерною орнаментикою, а їх виконавська манера під впливом італійської барокової традиції поєднала в собі необхідні для опери типізацію, афектацію, орнаментацию, декоративність й імпровізацію (автором якої був виконавець, а не композитор, який тільки намічав загальну вокальну тему).

Наведені вище результати досліджень є важливим внеском не тільки в медицину, археологію, а й у музичне мистецтво. Проекти щодо вивчення фізичних даних співаків-кастратів дозволяють скласти більш повну картину життя великих вокалістів. На основі наведених матеріалів визначено, що патології, які розвиваються після кастрації, часто є латентними та виявляються поступово. Фактично всі

⁷ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=T_Q7MYzDFRs

⁸ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=arU0yr-G-Fs>

вони зводяться до ендокринної системи та її гормонів, що охоплюють усі області організму.

У наш час інтерес до барокової музичної культури привів до появи традиції співу, близької до манери співаків-кастратів. Безумовно, відродження такого голосу, як контртенор, демонструє реактуалізацію барокової естетики в сучасній музичній культурі. Звичайно, сучасні контртенори є несправжніми *evirati*, тому ніколи не зможуть повноцінно замінити співаків-кастратів, та це і не потрібно.

Голос контртенора є прекрасним прикладом вокально-адаптаційних можливостей організму до технічної перебудови звукоутворення шляхом природного вдосконалення, а не під впливом гормональної перебудови, яка у випадку з кастратами впливала не лише на організм, а й на їхній гендерний статус у суспільстві.

Контртенору притаманні унікальні властивості класичного *bel canto*, а саме: реєстрова рівність, безмежне дихання, володіння неперевершеною вокальною філіровкою, згладженість звучання в грудному реєстрі. Водночас цьому голосу в силу його фізіологічної зрілості притаманна досить помірна гучність, що робить виконання більш делікатним та піднесеним. Музика при цьому не втрачає «янгольської символіки», характерної для барокової музики *affetti*.

Під впливом заборони кастрації та нових вокальних пріоритетів XIX століття автентичний стиль *bel canto* співаків-кастратів завдяки контртеноровому мистецтву (яке базується на природній вокальній фізіології) еволюціонував в усім відомий класичний стиль *bel canto*, який сьогодні сприяє формуванню еталонного звуку у професійному співі.

Таким чином, вокальне мистецтво контртенорів – це надзвичайне явище в мистецтві XX–XXI століть, як і мистецтво видатних сопраністів XVII–XVIII століть, бо воно є самодостатнім та унікальним і популяризує автентичний репертуар у «новій» вокально-стилістичній інтерпретації.

Перспективи дослідження спрямовано на накопичення та систематизацію фактів, що сприятиме розширенню інформаційного поля для більш якісного та глибокого вивчення з різних сторін: історії, медицини, соціології та музикознавства.

ЛІТЕРАТУРА

- Бех, І. Д. (2009). Психологічні джерела виховної майстерності: навч. посіб. Київ: Академвидав, 246, [1] с. (Альма-матер).
- Гендерний розвиток у суспільстві (конспекти лекцій) (2005) / упоряд. С. П. Юдіна. Вид. 2-ге. Київ: Фоліант.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Вокальна педагогіка та вокальна фонопедія: до питання про перспективу взаємодії. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих вчених, 23–24 квітня 2020 року / за ред. проф. В. М. Шейко та ін. Харків: ХДАК, 57–58.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнародної наукової конференції, 26–27 листопада 2020 року / за ред. проф. В. М. Шейко та ін. Харків: ХДАК, 290–291.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2021). Актуальність вивчення основ фоніології представниками вокальних професій. *Scientific Collection InterCofit* (48); with the Proceeding of the 8th International Scientific and Practical Conference «*Challenges in science of nowadays*», April 4–5, Washington, USA: EnDeavours Publisher, 635–640.
- Говорухіна, Н. (2017). Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 252–265. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_18_%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%83%D1%85%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf
- Abitbol, Jean (2006). *Odyssey of the Voice*. Plural Publishing.
- Barbier, Patrick (1996). *The World of the Castrati Souvenir*.
- Clapton, Nicholas (2008). *Moreschi and the Voice of the Castrato*. Haus.
- David Gems. *Genetics of longevity and aging*. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23190075/>
- DeMarco, L. E. (2002). The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor. *The Musical Quarterly*, 86 (1), 174–185.
- Erikson E. A (1999). *Way of Looking at Things: Selected Papers 1930–1980*. Schlien.
- Farinelli: dall'estimolazione allo studio antropologico dei suoi resti scheletrici. URL: <https://www.lim.it/it/opere-collettive/886-farinelli-dallestimolazione-allo-studio-antropologico-dei-suoi-resti-scheletrici-9788870967968.html>

- Hagemann K., Dudink S. (2000). Masculinity as Practise and Representation. *Proceedings of the 19th International Congress of Historical Sciences*. Oslo, 283–305.
- Heriot, Angus (1975). *The Castrati In Opera* Da Capo Press.
- Lauri-Volpi G. (1972). *Vocal Parallels*.
- Stoller R. J. (1968) Sex and gender: the development of masculinity and femininity. V. 2. On the development of masculinity and femininity. New York: Science House.
- Zanatta, A., Zampieri, F., Scattolin, G. et al. (2016) Occupational markers and pathology of the castrato singer Gaspare Pacchierotti (1740–1821). *Sci Rep* 6, 28463. <https://doi.org/10.1038/srep28463>

REFERENCES

- Beh, I. D. (2009). Psychological sources of educational skill: teaching. manual. K.: Akademydav, 246, [1] p. (Alma mater) [in Ukrainian].
- Gender development in society (lecture notes) (2005) / editor. S. P. Yudina. Kind. 2nd Kyiv: Tome [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2020). Vocal pedagogy and vocal phonopedia: to the question of the perspective of interaction. *Culture and information society of the 21st century: materials of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference of Young Scientists, April 23–24* / Edited by Prof. V. M. Sheiko and others. Kharkiv: KhDAK, 57–58 [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2020). Historical and theoretical phenomenon of vocal performance. *Culturology and social communications: innovative development strategies: materials of the international scientific conference on November 26–27, 2020* / edited by Prof. V. M. Sheiko and others. Kharkiv: KhDAK, 290 – 291 [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2021). The relevance of studying the basics of phonology by representatives of vocal professions. Scientific Collection InterCofit (48); with the Proceeding of the 8th International Scientific and Practical Conference «*Challenges in science of nowadays*» April 4–5, Washington, USA: EnDeavours Publisher, 635–640 [in Ukrainian].
- Govorukhina, N. (2017). The art of countertenors in the modern cultural space. *Aspects of historical musicology*, (10), 252–265. <https://aspekty.kh.ua/>

- vyprusk10/aspecty_10_18_%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%83%D1%85%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf [in Ukrainian].
- Abitbol, Jean (2006). *Odyssey of the Voice*. Plural Publishing [in English].
- Barbier, Patrick (1996). *The World of the Castrati Souvenir* [in English].
- Clapton, Nicholas (2008). *Moreschi and the Voice of the Castrato*. Haus [in English].
- David Gems. *Genetics of longevity and aging*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23190075/>
- DeMarco, L. E. (2002). The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor. *The Musical Quarterly*, 86 (1), 174–185 [in English].
- Erikson E. A (1999). *Way of Looking at Things: Selected Papers 1930–1980*. Schlien [in English].
- Farinelli: dall'estumulazione allo studio antropologico dei suoi resti scheletrici <https://www.lim.it/it/opere-collettive/886-farinelli-dallestumulazione-allo-studio-antropologico-dei-suoi-resti-scheletrici-9788870967968.html> [in English].
- Hagemann K., Dudink S. (2000). Masculinity as Practise and Representation. *Proceedings of the 19th International Congress of Historical Sciences*. Oslo. 283–305 [in English].
- Heriot, Angus (1975). *The Castrati In Opera* Da Capo Press [in English].
- Lauri-Volpi G. (1972). *Vocal Parallels* [in English].
- Stoller R. J (1968) *Sex and gender: the development of masculinity and femininity*. V. 2. On the development of masculinity and femininity. New York: Science House [in English].
- Zanatta, A., Zampieri, F., Scattolin, G. et al. (2016) Occupational markers and pathology of the castrato singer Gaspare Pacchierotti (1740–1821). *Sci Rep* 6, 28463. <https://doi.org/10.1038/srep28463> [in English].

Viktoriya Gigolayeva-Yurchenko

Kharkiv State Academy of Culture
PhD in Art Studies, Senior Lecturer
the Department of choral conducting and academic singing
e-mail: gigolaeva-vika@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8137-487X

**Castrati and countertenors:
vocal and physiological specificity of performance**

***Statement of the problem.** Today, the vocal music of the Baroque era is in great demand among performers all over the world and in Ukraine too. This is a new trend in performance practice, since ancient works of the classical period are the basis of the vocal training repertoire*

Leading experts in various professional fields (medicine, archeology, history) have many positive research results. The author of the article uses new facts related to the effect of castration on the performer's body.

Today, the art of castrati remains understudied. This is an original phenomenon in the history of singing culture of the XVII–XVIII centuries. Castrato singers have mastered a wide range, limitless breathing and phenomenal vocal technique. They became standard singer-artists and supplanted female singers. The history of voice change after castration is recorded in fragments. It reached us only on the basis of documentary (medical) materials. This fact determines the relevance of the proposed topic.

There are many published works in various fields. They are dedicated to this problem. But the secret of castrates has not been fully revealed yet. This is the novelty of the topic.

***Recent research and publications.** Researchers J. Abitbol (2006), N. Clapton (2008), P. Barbieri (1996), A. Heriot (1975), J. Lauri-Volpi (1972), Govorukhina, N. (2017), V. O. Gigolayeva-Yurchenko (2020, 2021) covered the issue of singing features in the performance of bel canto masters with the help of evolution, history, cultural studies, vocal methodology, phoniatrics and vocal phonopedia.*

Musical Analysis is complex. There is only one recording of the castrato singer A. Moresky. He is known as the “Angel of Rome” Therefore, the facts

about the manner of singing in the Italian classical school of bel canto during the heyday of the Baroque era. They are in historical documents. These documents were written by historians and musicians of that time.

Research materials. *YouTube materials with performances by the castrato singer A. Moreski and modern countertenors F. Fajoli, F. Zharuski, M. Tsenchich, Yu. Minenko.*

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to analyze the vocal and physiological specifics of the performance of castrato singers and modern countertenors. The object is the vocal technique of the authentic bel canto vocal style of baroque music affetti; subject – the influence of physiology on the formation of the performance style of castrato singers and modern countertenors stylistic Among the tasks is to identify the dynamics of growing interest in the art of castrato singers in medicine – genetics – vocals; systematize data on the physical and physiological differences in the vocal states of castrato singers and modern countertenors; on the example of the work of countertenors, to state the uniqueness of the vocal physiology of the human body in XX–XXI.

The research methodology is represented by historical, analytical, functional, interpretive and gender methods. They contribute to the disclosure of the declared topic from different angles.

Results and conclusion. *The author presents a panorama of modern studies on castrates. She reveals the destructive function of surgical intervention in the human body, conducts a comparative comparison of castrates and counter tenors. They are two phenomena belonging to different historical centuries. The author emphasizes the advantages of developing the natural sound of a coloratura male voice without medical intervention. She gives examples of the analysis of the adaptive voice capabilities of the human organism of the 20th–21st centuries.*

Keywords: *castrati, countertenors, baroque, vocal phonopedia, phoniatics, voice, genetics, vocals, gender.*

Стаття надійшла до редакції 18 листопада 2022 року

УДК 78.071.1(450)(092):784.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6505

Мельник Світлана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка творчої аспірантури
e-mail: aslvmezzo@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-8620-5801

Серената А. Вівальді «Gloria e Imeneo»: жанрово-стильовий аналіз

Пропонований аналіз одного з прикладів жанру барокової серенати – «Gloria e Imeneo» RV687 Антоніо Вівальді. Мета дослідження полягає у формулюванні типових та індивідуальних рис твору. У висновках сформульовано основні жанрові засади, серед яких: невеликий склад оркестру, невелика кількість виконавців, чергування арій (за принципом контрасту), речитативів та дуєтів. Указано, що основна форма, в якій написано арії, – da capo, у межах якої А. Вівальді демонструє витонченість мелодії, емоційність, характерність, що надає жанру шуканої індивідуалізації. З точки погляду виконання (аналіз здійснено на прикладі партії Глорії) відзначено віртуозну техніку, наявність різних видів мелізмів, необхідність опанування техніки дихання (необхідного для виконання тривалих фраз), уміння застосовувати необхідну тембрику голосу (вокальна пластика). З комунікативної точки зору привабливість серенат для сьогоденного слухача полягає в тому, що вони є доволі мобільним жанром та захоплюють вокальною технікою на рівні з бароковою оперою, хоча й не потребують великих ресурсів для постановки.

Ключові слова: жанр серенати, вокальна музика XVIII століття, творчість Антоніо Вівальді, жанрово-виконавський аналіз, тембр меццо-сопрано.

Постановка проблеми. Жанр серенати, вельми популярний протягом певного історичного періоду (XVII–XVIII ст.) є прикладом, з одного боку, твору, що міг писатись «на потребу», а з другого – являє собою проміжний жанр між кантатою та невеликою оперою. Саме жанрова складова є дискусійним питанням в царині сучасного мистецтвознавства. Проте серед виконавців жанр серенати доволі популярний, бо не потребує ані коштовних декорацій, ані великого складу оркестру – він є мобільним як у сценічному рішенні, так і щодо складу та голосів. Саме тому цей жанр часто обирається для фестивалів старовинної музики. Авторку пропонованого дослідження запрошено для участі в постановці серенати А. Вівальді «Gloria e Imeneo» на літньому фестивалі 2023 р. «Go Festival Abruzzo» у м. Гуардіагреле (Італія) для виконання партії Глорії, що й спонукало до більш докладного вивчення партитури твору.

Аналіз останніх досліджень. Світове музикознавство вдається до вивчення жанру серенати в різних аспектах. Зокрема, у статті М. Табольта (Tabolt, 1982) проаналізовано серенату та її жанровий розвиток у Венеції XVIII століття. Ґрунтовним дослідженням є стаття Стефані Чарос (Tcharos, 2011), що присвячена вивченню серенати у Римі початку XVIII століття з точки зору функціональності, семантики та смислових конотацій. Безпосередньо серенатам А. Вівальді присвячена стаття Р. Кіндзеля (Kintzel, 2009), у якій автор вдається до дослідження співвідношень слова та музики. Партитура (видання Ricordi) містить великі анотації А. Боріна (Borin, 2016) з докладним логіко-структурним аналізом словесно-музичного тексту¹.

Одним з останніх досліджень в українському музикознавстві, присвячених саме серенаті, є стаття О. Табуліної (Табуліна, 2022), у межах якої авторка намагається знайти відповіді на питання географії італійської серенати (вивчаючи її існування при дворі австрійських Габсбургів), жанрової ідентифікації, соціально-культурних умов розповсюдження та впливу композицій *in occasione* на культуру Відня.

¹ Партитура надана авторці дослідження організаторами фестивалю «Go Festival Abruzzo».

У дисертації Г. Омельченко Агай-Кухі (Омельченко Агай-Кухі, 2020) авторка, вивчаючи жанр сольної кантати, зокрема у XVII–XX століттях, звертається також до аналізу жанру серенати, торкаючись дискусійних питань жанрового інваріанта та жанрових засад.

Також до запропонованого дослідження залучено монографії та статті, що стосуються проблематики барокового мистецтва, опери і творчості А. Вівальді. Зокрема, у бібліотеках Італії авторці вдалось вивчати італомовні джерела Е. Дуранте та А. Марелотті (Durante, Martelotti, 1989), присвячені жанру в творчості Маргарити Гонгаза Д'есте, книгу Дж. Маччіні (Machinni, 1777), перевидану у 1970 році та присвячену фігуративному співу. Розміркуванням щодо школи співу періоду «золотої доби» XVII століття присвячена книга П. Тосі (Tosi, 1904), основана на аналізі думок співаків від XVII до початку XX століття.

Мета статті – сформулювати основні засади жанру барокової серенати й визначити типові та індивідуальні риси на прикладі серенати «Gloria e Imeneo» А. Вівальді.

Методологія дослідження базується на засадах жанрово-стильового та інтонаційно-драматургічного і виконавського аналізу.

Наукова новизна пов'язана зі спробою простежити розвиток жанру серенати епохи Бароко в Італії (Рим і Венеція) та формулюванням жанрово-стильових та виконавських параметрів серенати у творчості А. Вівальді на прикладі «Gloria e Imeneo».

Виклад основного тексту. Більшість науковців-музикознавців, особливо італійських, пов'язують етимологію слова *serenata* з *sera* (вечір), проте М. Тальбот (Talbot, 1982) вважає, що схожість між цими двома словами випадкова. Так, «*serenata* походить від *sereno*, яке як прикметник означає “спокійний” або “ясний”, а як іменник має конкретне значення “ясне небо вночі”.<...> Але вже у XV столітті вона набула значення музики (або програми), що виконується вночі, на відкритому повітрі, під ясным небом» (Talbot, 1982: 1).

Автор зазначає, що прообразом серенати є серенада закоханих, яку традиційно виконують під вікном коханої людини².

² Це пов'язано з тим, що серенати «від самого початку належали до царини народної музики і ніколи не мали чіткої структури, щоб вважатися жанром у будь-якому реальному сенсі», як зазначає М. Тальбот (Talbot, 1982: 1).

Жанровий характер серенати поєднує риси камерної опери та кантати, до того ж, як указує С. Чарос (Tcharos, 2011), така ж двоїстість стосується й *azione*, й *componimento*. «Не всі музикознавці поділяють нашу точку зору, – пише авторка, – згідно з якою цей термін використовували й повинні використовувати в аналітичних цілях у широкому значенні, яке охоплює багато інших творів із різними оригінальними назвами, як-от *Festa*, *Introduzione* й т. і.» (Tcharos, 2006: 528). Авторка зазначає, що у XVII–XVIII століттях твори типу серенати традиційно виконували на римських площах як форму політичної та династичної пропаганди. І хоч головною особливістю цього публічного дійства були звукові ефекти, що створювалися великими інструментами, «серената являла собою складну виставу, і музика була лише одним з елементів у низці інших проявів. Хоча музика, безсумнівно, була важливою частиною серенати, роль музики в цій багатогранній виставі та її вплив на слухачів залишаються неясними. Частково ця неточність пояснюється тим, що серената може бути віднесена як до публічного, так і до домашнього музикування» (Tcharos, 2006: 528). Для творів указанного жанру є характерними виразні мелодії, вишукане фразування та «елегантне» використання гармонії. С. Чарос зазначає, що «баланс між інструментальними та вокальними партіями створює чарівну атмосферу, яка підкорює слухачів на відкритих майданчиках» (Tcharos, 2006: 528).

Щодо тематики жанру відзначимо, що вона традиційно до барокової естетики варіювалася від зображення любовних стосунків до пасторальних сцен і міфологічних сюжетів, а інколи створювалася як урочистий твір на особливий випадок (така практика була притаманна творам початку XVIII століття). Однак з розвитком мистецтва серената знала впливу інших жанрів (опера, кантата), а її форма підкорялась засадам композиторських стилів. Зокрема, С. Чарос указує, що Перголезі «надав серенаді сентиментально-емоційного відтінку, який став дуже популярним у слухачів» (Tcharos, 2006: 528). Індивідуальних рис набула серената й у творчості А. Вівальді.

Автор передмови та анотацій до видання серенати «Глорія і Гіменей» А. Борін вказує, що композитор написав цей твір на замовлення французького посла на честь одруження 15-річного ко-

роля Франції Людовика XV і польської княжни Марії Лещинської 1725 року (сценарій Доменіко Лаллі). Прем'єра відбулася у французькому посольстві у Венеції. Згідно з офіційними джерелами, «венеціанські серенади того часу часто виконували вночі просто неба, десь між кантатою і оперою, з мінімальною постановкою і сценографією» (Borin, 2016: 23)³.

Назва «Глорія і Гіменей» («Gloria e Imeneo») не є оригінальною. Рукописні аркуші партитури у першій редакції не збереглися, однак, на думку сучасних музикознавців, назва твору має бути за іменами його героїв: Глорія, що втілена як образ слави, та Гіменей – бог шлюбу і подружнього життя.

Композиційна структура серенати «Глорія і Гіменей» – чергування вокальних номерів за принципом контрасту. У них почергово оспівуються чесноти короля та його нареченої, яким дають благословення на міцний союз з використанням імен античних богів. Хоча в цій серенаті не відбувається реальна «дія», вона має всі інші формальні ознаки опери-seria: арії здебільшого, речитативи, ансамблі. Контрастне співвідношення ґрунтоване на зіставленні двох різних тембрів – у партії Гіменей використовується легкий, повітряний тембр, у партії Глорії – повний, чуттєвий та м'який. Усі арії та заключний дует написані у формі *da capo*, тільки перший дует відрізняється за формою, являючи собою двочастинну форму розвиваючого типу. Лаконічність тексту Серенати RV687 мало контрастує і мало змінює емоційне забарвлення, драматургія побудована на контрастах темпу і тональності, що позначено нижче.

1. Арія Глорії «*Alle amene franche arene*» (Andante), F – d – F
2. Арія Гіменей «*Tenero fanciulletto ardere fa la face*» (Allegro), c – Es – c
3. Арія Глорії «*Questo nodo e questo strale*» (Allegro), e – fis – e
4. Арія Гіменей «*Scherzeran sempre d'intorno* (Andante molto), a – C – a

³ Композитор почав створювати серенати з 1708 року (на п'ять років раніше, ніж опери) й працював протягом усього життя, хоча збереглося лише вісім серенат.

5. Арія Глорії «*Godi pur ch' il caro, caro sposo*» (Allegro), D – h – D
6. Арія Гіменея «*Care pupille*» (Allegro), g – c – g
7. Арія Глорії «*Al seren d' amica calma*» (Andante molto), F – d – F
8. Дуєт Глорії і Гіменея «*Vedrò sempre la pace, la pace*», (Allegro), e
9. Арія Гіменея «*Se ingrata nube languire il Sole fa su nel Cielo*» (Allegro), D – h – D
10. Арія Глорії «*Ognor colmi d' estrema dolcezza*» (Allegro non molto)? E – cis – E
11. Дуєт Глорії і Гіменея: «*In braccio dei contenti*» (Allegro), F – d – F

А. Борін (Borin, 2016) вказує, що на відміну від *La senna festeggiante*, де широко використовується речитативний супровід, усі строфи *verzi sciorti* в RV 687 написані без інструментального супроводу, крім basso continuo. Вибір простого речитативу, ймовірно, зумовлений радше часовими факторами та конкретними обставинами композитора, ніж музичним мисленням. Загалом це більш «нейтральний» підхід, ніж речитатив, що використовується в операх того ж періоду. Фактично у своїх оперних партитурах А. Вівальді співвідносить простий речитатив із двома стилями, які німецький теоретик Фрідріх Вільгельм Марпург називає «історичним» і «патетичним», віддаючи явну перевагу другому: «Тривалість, що відводиться на кожен акорд, зазвичай, особливо в історичному, в патетичному речитативі визначається інтервальними правилами, тоді як у патетичному речитативі вона визначається підйомом і спадом емоції» (Marpurg, 1763: 263).

Як зауважує А. Борін (Borin, 2016), ці два типи речитативу відрізнялися використанням низки специфічних стилістичних прийомів, особливо в другому (патетичному) стилі, де дуже значною була присутність дисонансів (особливо акордів зі зменшеною сьомою). У театрі того часу обидва стилі змішувалися в рамках одного речитативу, іноді переходячи від героїко-риторичного до патетичного (або навпаки) залежно від мінливого тексту поеми. Дослідник указує, що одним із найяскравіших аспектів цього є поділ тексту за метричними та просодичними ознаками. Як правило, безперервно звучать тільки

семискладові рядки (*settenari*), а односкладові (*endecasillabi*) дуже часто перериваються в місцях поетичних цезур (або між дрібнішими синтаксичними одиницями). У результаті виходить дуже тонко артикульована музична канва, яка не завжди відповідає внутрішній артикуляції поетичного тексту – це особливість, характерна для оперного стилю А. Вівальді. З другого боку, сценічна постановка серенат, у яких інколи використовували дуже складні костюми та сценічні механізми, означала, що співаки виконували свої партії в сидячому положенні, на відміну від театру. Відсутність сценічної дії, ймовірно, стала вирішальним чинником, що спонукав композитора зробити речитатив більш жвавим, хоча й не «експресивним». Основне призначення речитативу протягом усього твору драматургічна – підготувати замкнуті музичні номери та зв'язати їх воедино. Крім планування серії модуляцій у кожному речитативі та співвіднесення тональності арії з тональністю каденції, що завершує речитатив, композитор використав й інші методи для забезпечення музичної зв'язності речитативу. А. Борін (Borin, 2016) зазначає, що в короткому речитативі, зокрема, це звук, спільний для всіх тональностей певної частини серенати. Автор наводить такий приклад (див. схему).

З точки зору структури всі сольні номери мають форму традиційної великої арії *da capo*. Вони починаються з незмінної інструментальної структури *риторнелло* на початку, і в цих рамках можливий будь-який вибір і виразне поєднання. Більшість із них мають тривалість від 7 до 22 тактів і сформовані згідно з класичною тричастинною структурою: Вступ (містить основний музичний матеріал) – центральна розробка, яка складається з низки каденційних фраз (*Nachsatz*), що часто повторюють музичний зміст вступу – Реприза (у деяких випадках центральний елемент розробки та завершальної каденції зливаються або відсутні, тоді виникає двочастинна структура).

Стосовно інтонаційного матеріалу арій А. Борін вказує: «Зв'язки, що пронизують структурні одиниці *риторнелло*, бувають “адитивного” типу, коли зіставляються відносно самостійні елементи (два приклади), і “генетичного”, коли весь або більша частина музичного матеріалу запозичена з увертюри (сім прикладів). Фактура, навпаки, дуже різноманітна. Найпоширенішим (чотири приклади) є варіант, у якому мело-

дичну лінію ведуть високі струнні, а низькі струнні забезпечують гоморитмічний акомпанемент. Тональні траєкторії окремих арій <...> дають важливу інформацію про композиційну стратегію Вівальді» (Borin, 2016: 29). Зокрема, погодимось з автором, що найскладніший тональний розвиток відбувається в розділі *B* кожної частини: «У мажорних аріях строфи другої половини поеми завжди починаються у відносному мінорі, а в мінорних – у відносному мажорі (виняток становить арія “*Questo nodo e questo strale*”, де розділ *B* розпочинається в домінантному мінорі, але без модуляції). У третій частині відбувається подальша модуляція в мінорну тональність, яка підтверджується повною каденцією. У цих випадках вибір нової тональності досить різноманітний, а щодо транспозицій у заключній частині, то тут спостерігається стійка тенденція закінчення мажорних арій відносним мінором (у трьох випадках із п’яти) (за винятком повтору *da capo*), а мінорних арій – відносним мажором (у двох випадках із чотирьох)» (Borin, 2016: 30).

ESAMPLE 1. Recitative, Dall' eccelsa mia reggia.

The diagram illustrates the structure of a recitative passage. It consists of three lines of lyrics, each with a musical staff below it. The lyrics are:

Line 1: Dall' eccelsa mia reggia, ove splende d'intorno di virtù e di grandezza il primo vanto

Line 2: scendo, ed in questo giorno che d'Inferno sfavillerà la face, al genio sempre Augusto

Line 3: del gran re che la Senna ognor celebra, applausi e voti offre la Gloria ancora.

The musical staff below the lyrics is annotated with letters 'a' through 'k' and Roman numerals '7' and '11' above the notes, indicating specific points of interest or structural divisions in the music.

Схема, наведена у передмові до партитури «Глорії та Гімenea» (Borin, 2016: 27)

Основні мотиви арій є структурними одиницями, які в процесі розвитку інтегруються на рівнях музично-поетичного тексту. Як зазначає автор передмови до партитури (Bořin, 2016), мотиви першого риторнелло, від якого походить більшість наступних риторнелло, можуть мати мелодійні, ритмічні чи регістрові особливості, характерні для інструментальної музики, особливо скрипкової, або ж від самого початку замислюватися за образом і подобою конкретних метричних особливостей поетичного тексту.

Арії серенати мають специфічні виконавські особливості, які також необхідно враховувати при вивченні партитури. Наприклад, усі номери серенати, крім першого (арії Глорії) та останнього (фінального дуету), побудовані на унісоні вокальної партії та акомпанементу, що є особливістю всього твору. Звернемось до тих частин серенати, які присвячені образу Глорії. У межах сюжету – це образ богині, яка спустилася з небес оспівувати і благословляти молодят.

Партія Глорії представлена п'ятьма великими аріями та, як вказувалось вище, створена для густого та насиченого тембру меццо-сопрано.

Кожна арія має свій характер та роль у циклі. Так, перша, «Alle amene franche arene», швидше об'єктивного змісту. Тим більше, що передує арії речитатив («З мого величного палацу, Де сяє перша гордість чесноти й величі, я спускаюся, і в цей день, коли обличчя Гіменея засяє, до вічно високого генія великого короля, присутність якого вшановує щогодини оплесками та голосами і знову пропонує Слава»⁴). Текст першої арії: «На приємні вільні арени, / о Великий Король, /приходить твоя наречена. Вона відчуває прихильність і віру до тебе. / Я з насолодою побачу, дійсно прекрасне те бажання, / яке буде мені вірним»⁵.

⁴ Цитується за виданням Ricordi 2016 р. Підстрочний переклад українською здійснено авторкою статті. Текст італійською: «Dall'eccelsa mia Reggia, ove splende d'intorno di Virtù e di Grandezza il primo vanto, scendo ed in questo giorno che d'Imeneo sfavillerà la face, al Genio sempre Augusto del Gran Re che la Senna ogn'or onora, Applausi e voti offre la Gloria ancora».

⁵ Італійський текст: «Alle amene franche arene, o Gran Re, vien la tua Sposa tutta affetto e tutta fè. Vedrò ben con piacer mio se pur bello è quel desio che per me sarà fedel, fedel per me» (переклад – авторки статті).

Інструментальний вступ побудовано на рішучих інтонаціях, що немов демонструють нестримне бажання наблизити момент весілля. Контрастно звучить основна мелодія вокальної партії, що має кантиленний характер. У процесі розвитку зустрічаються висхідні інтервальні секвенції та низхідні пасажі з треллю. Подібні фрази є нелегкими для виконання, бо не містять видимих ознак для дихання (пауз)⁶. Характер співу має бути світлим, з яскравим тембровим забарвленням. Контрастний середній розділ *aria da capo*, написаний в паралельному *d-moll*, також починається з кантилени та згодом насичена технічними орнаментами мелодія переростає у висхідні віртуозні пасажі. В цілому арія написана в зручному для меццо-сопрано діапазоні, складнощі для виконавця полягають у процесі виконавського формотворення та саме технології виконання вокалізацій. Так, А. Борін зауважує, що «в інструментальних аріях з яскраво вираженим ідіоматичним характером, таких як “*Alle amene, franche arene*”, викладення і розвиток мотиву вимагає двох взаємодоповнюючих структурних аспектів. Це синкоповане арпеджіо з повтореннями тоніки та домінанти, дві хроматичні тиради та короткий каденційний висновок. У центральному розділі *Fortspinnung* широко використовується так званий “ломбардський ритм” (або “шотландський клік”). Для неї характерне використання елемента *Nachsatz*, перефразованого у вступі. Наступні два риторнелло витримані в дусі мініатюрного першого риторнелло, але в першому риторнелло відсутній центральний сегмент *Fortspinnung*. Натомість усі голоси розпочинають із кантатного мотиву, дугоподібний контур якого охоплює п’ятий такт (інколи чверть або шосту чверть такту) і рухається здебільшого через серію нот» (Borin, 2016: 31).

Речитатив перед другою арією Глорії звернений до майбутнього подружжя: «О авантюрна пара, вже обрана долею, / Щоб зробити мене більш славетною, а вас щасливими, / Скільки може коли-небудь дати вам щасливих впливів / Кожна доброзичлива зірка / Для мене вони даровані, / І світ із подивом бачить це»⁷. Арія, що слідує за речитативом,

⁶ Виконання арії потребує тренування саме техніки дихання.

⁷ Текст італійською: «O avventurosa copia di già scielta dal fato a render me più illustre e te felice. Quanto darti può mai di lieti influssi ogni benigna stella, per me ti sia concessa, e il Mondo con stupor in te ciò veda».

«Questo nodo e questo strale», розвиває піднесений мотив: «Цей вузол і ця стріла, / оскільки вона відкрила життєву рану, вона більше не зможе боятися. / Для того генія і для цього серця / Рівний дух, рівна цінність / Готується до тріумфу. / Цей вузол і цей спис»⁸. Вокальна партія в точності продовжує і повторює інструментальний вступ. Через унісонний збіг з акомпанементом свобода імпровізації останньої частини форми *da capo* є обмеженою. Мелодика містить інтервальні стрибки на малу сексту або на октаву на початку і низхідний рух гами в кінці фрази. Закінчується перший розділ, як і третій (*da capo*), подвійним бравурним пасажем вгору, що увиразнює цілеспрямованість характеру. З вокальної точки зору арія представляє певні складнощі: завеликі фрази потребують майстерності рівномірного розподілу дихання, інтервальні стрибки в другій частині та одразу перехід на швидку техніку вимагає утримання діафрагми та утримання ребер у стані вдиху. Напряма пасажу треба тримати в уяві, щоб не підкреслювати кожен сильну долю, а об'єднати всю фразу і зробити арію цілісною. Виконавське формотворення також вимагає певного досвіду виконання великих арій, майстерність утримання уваги глядачів до своєї героїні.

Третя арія «*Godi pur ch' il caro, caro sposo*»⁹ піднесеного характеру: «Радуйся, що дорогий наречений... / завжди вірний буде тебе любити. / І дивлячись на миле обличчя, усі посміхалися, в ньому одному він віддзеркалиться»¹⁰. Музика підкреслює велич слів, починаючи стверджувально з тоніки на словах «Радуйся» і поступово підіймаючись пасажем вгору, знову повертається до тоніки, утворюючи хвилиноподібний малюнок. Арія написана в зручній теситурі, але переважно у низькому діапазоні, тому вимагає від співачки концентрації звуку у грудному резонуванні, причому звук не має бути занадто «широким», щоб його було чути понад оркестром. Треба слідкувати за згла-

⁸ Текст італійською: «Questo nodo e questo strale già ch'apri piaga vitale non potrà più paventar. Per quel Genio e per quel core equal spirito equal valore si prepara a trionfar».

⁹ Речитатив перед нею: «S'uniscan o mai sempre e sien i casti affetti delle più forti adamantine temper»/ «Нехай вони ніколи не з'єднаються завжди, і будуть цнотливими прихильностями. Найсильнішої, непохитної вдачі».

¹⁰ Текст італійською: «Godi pur ch' il caro, caro sposo già fastoso sempre fido t'amerà. E mirando il vago viso tutto riso, in lui sol si specchierà».

джуванням грудного та головного регістрів, не ширити звук, виводячи його вперед, не губити головне резонування. Ще одна складність – це знов-таки довгі фрази, які вимагають роботи над диханням, причому дихання має бути активне, як на техніку стакато чи дрібну техніку.

«Al seren d'amica calma» – одна з найкрасивіших та поетичніших арій А. Вівальді, перлина серед всіх номерів серенати «Глорія та Гіменей». Вже в речитативі відчувається життєствердність кохання: «З золотих лілій під приємною тінню Фідо я залишаюся, де ти насолоджуєшся кожною безтурботністю»¹¹. Поміж інших арій «Al seren d'amica calma» відокремлює вишукана мелодійність. Вона побудована на широких інтервальних ходах, низхідних дрібних коротких пасажах – ніби струмок збігає донизу, озвучуючи слова «В безтурботній присутності друга, / цей привітний спокій душа стає прекрасним трофеєм. / Милосердя закоханого засяє яскравіше»¹². Арія тривала й тому для виконавця стоїть непроста задача не розривати фразу, співаючи її на одному диханні.

Сповнена радості й арія «Ognor colmi d'estrema dolcezza» – передостанній номер, що передбачає фінал серенати, підсумовує драматургічний розвиток і готує слухача до дуету Глорії та Гіменей: «Кожен, сповнений надзвичайної солодкості, / Ти, безперечно, благословенний у моїх очах. / Сумуючи за їхньою красою, я завжди хотіла би дивитися на вас. / Кожен раз наповнений надзвичайною солодкістю...»¹³. В ній також важливо витримати та не затягнути темп, вільно виконувати тривалі фрази. А. Борін вважає «Ognor colmi d'estrema dolcezza» (крім того, що вона містить особливу увагу на партій супровідного альту) арією з найінтенсивнішим обміном мотивами між інструментальним ріторнелло та вокальною партією. До речі, у виконанні арії залучаються довгі мелізми (*affetto* і *fedel*), які співаки виконують для ілю-

¹¹ Текст італійською: «De' Gigli d'oro sotto l'ombra amena fido ricovero stassi, ove godesi ogn'or pace serena».

¹² Текст італійською: «Al seren d'amica calma divien l'alma bel trofeo d'amore e fè. Spenderà più luminoso quel amabile riposo d'un amante cor mercè».

¹³ Текст італійською: «Ognor colmi d'estrema dolcezza, siate al certo beati occhi miei, d'estrema dolcezza sin'or colmi voi siete beati occhi miei. Vagheggiando la loro bellezza sempre lieti mirar vi vorrei».

страції ключових слів і в яких використовується мотивний матеріал, запозичений із риторнелло. Виконавські складнощі також становлять неймовірно довгі фрази, які потребують філігранного підбору дихання, швидкого та активного, утримання форми арії – все це вимагає майстерності та досвіду від співаків і від диригента.

У двох ансамблевих номерах – «*Vedro sempre la pace*» та «*In braccio de' contenti*» – вокальна складова є доволі традиційною: взаємодія двох солістів будується винятково на простих кліше. Це одноманітний вступ із паралельним рухом обох голосів, розробковий розділ, який складається з тональної послідовності, що містить здебільшого три-шість тактів, та імітаційні прийоми, які збігаються з текстом арії і додають зарозумілості діям героя або підкреслюють кульмінацію, короткі фрагменти вокальної поліфонії вільного стилю, особливо зосереджені на підході до заключної каденції. З точки зору формотворення другий дует написаний у формі *da saro*, перший – двочастинний. Мораліте, з яким закінчується твір, вкладений у слова останнього дуету: «В обіймах задоволених / Кожна душа насолодиться щастям, / Її насолода дорожча. / Вже щасливим більше виблискує / Обличчя до прекрасної насолоди. / В обіймах щасливого»¹⁴.

Висновки. Жанр серенати в Італії XVIII століття був доволі розповсюдженою формою композиторського висловлювання.

З погляду *семантики* відбувся його розвиток від урочистих п'єс для особливих випадків до витончених композицій великої емоційної глибини.

Проаналізований твір «Глорія та Гіменей» Антоніо Вівальді яскраво демонструє *жанрові* ознаки серенати. Так, за «сюжетом» він оспівує чесноти пари, яка одружується, побудований за принципом контрастних арій від кожного з двох основних персонажів (контраст тембрів, тональностей). Також до основних жанрових засад належать: невеликий склад оркестру, невелика кількість виконавців, чергування арій, речитативів та дуетів. Основна форма, в якій написано арії, – *da saro*, у межах якої А. Вівальді демонструє витонченість мелодії,

¹⁴ Текст італійською: «*In braccio dei contenti godrà felice ogn'alma più caro il suo piacer. In sen d'amica calma già lieta più sfavilla face al bel goder.*»

емоційність, характерність, що надає жанру шуканої *індивідуалізації*. Наведений аналіз продемонстрував тісний зв'язок між усіма компонентами жанру: словом, інструментальним супроводом та вокальними партіями, що, без сумніву, сприяє цілісності твору (який зовсім не сприймається як набір номерів, навіть при концертному виконанні).

З точки зору *виконання* (аналіз здійснено на прикладі партії Глорії) варто відзначити віртуозну техніку, наявність різних видів мелізмів, необхідність опанування техніки дихання (потрібно для виконання тривалих фраз), уміння застосовувати необхідну тембрику голосу (вокальна пластика).

З *комунікативного* погляду привабливість серенат для сьогоdnішнього слухача полягає в тому, що вони є доволі мобільним жанром (короткі за тривалістю) і захоплюють вокальною технікою на рівні з бароковою оперою, хоча й не потребують великих ресурсів для постановки.

Перспектива подальшого дослідження полягає у висвітленні інтерпретаційних аспектів жанру серенати і складанні методичних рекомендацій для виконавців, зокрема – на основі особистого досвіду презентації партії Глорії авторкою статті й роботи над твором А. Вівальді в межах фестивалю барокового мистецтва в Італії, що дозволить включити аналізований твір до панорами репертуарних творів сучасних українських митців.

ЛІТЕРАТУРА

- Омельченко Агай-Кухі, Г. (2020). *Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ імені П.І.Чайковського.
- Табуліна, О. (2022). Барокова серената при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 134. Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи, 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595>
- Borin, A. (2016). La Gloria E Imeneo, RV 687 Composed by Antonio Vivaldi (1678–1741). UMPC Critical Editions. Ricordi. Score.
- Durante, E., Marellotti, A. (1989). Cronistoria del concerto della Dama Principalissima Margherita Gongaza Dieste. Firenze.

- Kintzel, R. (2009). Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The «French Serenatas» of 1725–1727: Gloria e Imeneo, La Senna festeggiante and L'unione della Pace e di Marte. *Studi vivaldiani*, 33–79.
- Macchini, G. (1777, 1970). *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna.
- Marpurg, F.-W. (1763). *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Bimstiel: Berlin. Vol. 2.
- Talbot, Michael (1982). The Serenata in Eighteenth-Century Venice. *Royal Musical Association Research Chronicle*. Taylor & Francis, Ltd, 18, 1–50.
- Tcharos, Stephanie (2006). The Serenata in Early 18th-Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and the Signification of Meaning. *Journal of Musicology*, 23 (4), 528–568.
- Tcharos, S. (2011). *The serenata in the eighteenth century. Music for the salon and concert room*. Cambridge: University Press, 492–512.
- Tosi, P. F. (1904). *La scuola di canto dell'età dell'oro – XVII secolo. Riflessioni di cantori antichi e moderni*. Napoli.

REFERENCES

- Omelchenko Aghai-Kuhi, G. (2020). *The solo cantata genre of the European tradition in historical development (the XVII–XX centuries)*. (Dissertation for a degree of a candidate of art history). Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian].
- Tabulina, O. (2022). Baroque serenade at the court of the Austrian Habsburgs in the context of Italian cultural expansion. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. Issue 134. Modern theoretical musicology: problems, innovations, analytical approaches, 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595> [in Ukrainian].
- Borin, A. (2016). *La Gloria E Imeneo, RV 687 Composed by Antonio Vivaldi (1678–1741)*. UMPC Critical Editions. Ricordi. Score [in English].
- Durante, E., Marelotti, A. (1989). *Cronistoria del concerto della Dama Principalissima Margherita Gongaza Dieste*. Firenze [in Italian].
- Kintzel, R. (2009). Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The «French Serenatas» of 1725–1727: Gloria e Imeneo, La Senna festeggiante and L'unione della Pace e di Marte. *Studi vivaldiani*, 33–79 [in English].
- Macchini, G. (1777, 1970). *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna [in Italian].

- Marpurg, F.-W. (1763). *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Bimstiel: Berlin. Vol. 2 [in German].
- Talbot, Michael (1982). *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*. Royal Musical Association Research Chronicle. Taylor & Francis, Ltd, 18, 1–50 [in English].
- Tcharos, Stephanie (2006). *The Serenata in Early 18th–Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and the Signification of Meaning*. *Journal of Musicology*, 23 (4), 528–568 [in English].
- Tcharos, S. (2011). *The serenata in the eighteenth century. Music for the salon and concert room*. Cambridge: University Press, 492–512 [in English].
- Tosi, P. F. (1904). *La scuola di canto dell'età dell'oro – XVII secolo. Riflessioni di cantori antichi e moderni*. Napoli [in Italian].

Svitlana Melnyk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Graduate student of the creative graduate department
e-mail: aslvmezzo@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-8620-5801

A. Vivaldi's Serenade «Gloria e Imeneo»: genre-performing analysis

Formulation of the problem. *The article is devoted to the serenade genre, popular in the 17th–18th centuries, which is an example, on the one hand, of a composition that was written «on demand», for the occasion, and, on the other hand, it is an intermediate genre between a cantata and a small opera. In terms of genre and specifics of performance, an analysis of one of the examples of the genre of baroque serenade is offered – that is of Antonio Vivaldi's «Gloria e Imeneo» RV687.*

Analysis of recent research and publications. *The article includes studies of the solo cantata genre (G. Omelchenko Aghai-Kuhi), the development of the serenade genre in Venice of the 18th century (Tabolt), Rome (Tcharos), at the court of the Austrian Habsburgs (Tabulina); the problems of baroque art, opera and creative work of A. Vivaldi (Durante, Martelotti), the principles of baroque figurative singing (Machinni; Tosi). Kintzel's article and A. Borin's preface and*

annotations to the score (Ricordi edition) are directly devoted to A. Vivaldi's serenades.

The **purpose of the article** is to formulate the basic principles of the baroque serenade genre and to define typical and individual features on the example of «Gloria e Imeneo» by A. Vivaldi.

The **scientific novelty** is connected with an attempt to trace the development of the serenade genre of the Baroque era in Italy (Rome and Venice) and the formulation of the genre-stylistic and performing parameters of the serenade in the creative work of A. Vivaldi using the example of «Gloria e Imeneo».

The research **methodology** combines genre-intonation and performing types of analysis.

The **results** of the study contain a detailed analysis of the relationship between the text-instrumental accompaniment and the vocal part, which allows us to identify the individual features of A. Vivaldi's style, which were used by him in operas. The duality of the genre features of the serenade is emphasized: from the opera, it can have a simple plot, images of the heroes of the compositions, from the cantata – a small instrumental composition and the basic «static» of the characters (while the opera is characterized by dynamics according to the plot action).

The main genre principles are formulated in the **conclusions**, including: a small orchestra composition, a small number of performers, alternation of arias (according to the principle of contrast), recitatives and duets. It is indicated that the main form in which arias are written is *da capo*, within which A. Vivaldi demonstrates the sophistication of the melody, emotionality, character, which gives the genre the desired individualization. From the point of view of performance (the analysis was carried out on the example of Gloria's part), virtuosic technique, the presence of various types of melismas, the need to master the breathing technique (necessary for performing long phrases), the ability to use the necessary timbre of the voice (vocal plasticity) have been singled out. From a communicative point of view, the attractiveness of serenades for today's listeners is marked by the fact that they are a fairly mobile genre and excite with vocal technique on a par with baroque opera, although they do not require large resources for staging.

Keywords: serenade genre, vocal music of the 18th century, creative work of Antonio Vivaldi, genre-performing analysis, mezzo-soprano timbre.

Стаття надійшла до редакції 29 листопада 2022 року

УДК 78.071.1(430)(09»):782.1+78.01:396

DOI 10.34064/khnum1-6506

Юань Сінь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 907265367@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9362-0908

Традиція *travestire* в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта)

Пропонується аналіз інтерпретацій партії Аріоданта з однойменної опери Г. Ф. Генделя через позиції традиції травесті і їхніх втілень у межах сучасного театру. **Метою** є формулювання засад гендерно-інтерпретативного аналізу та застосування його позицій до виконавських версій партій Аріоданта з опери Г. Ф. Генделя «Аріодант».

Новизна пов'язана з параметрами гендерно-інтерпретативного підходу, що залучено до вивчення втілення партії Аріоданта з однойменної опери Г. Ф. Генделя.

У **висновках** на основі гендерно-інтерпретативного аналізу, здійсненого на прикладі традиції травесті й яскраво виявленого в інтерпретації партії Аріоданта (у виконанні переважно жінок), запропоновано гендерно-інтерпретативну модель як когнітивну структуру. Так, у сталій комунікативній системі **композитор** формує традицію, амплуа, афект (сталий комплекс виразності) і – як результат – усталений гендерний тип. **Режисер** працює з наданими афектами та амплуа, але може вдатись до гендерної модуляції. **Виконавець** через обрану виконавську стратегію та комплекс засобів для досягнення афекту, трансформацію тембру-амплуа являє собою рухливий гендерний тип (можуть акцентуватись як закладені гендерні стереотипи, так і змінюватись на протилежні). Перевага жіночих втілень образу Аріоданта дозволила виокремити всі різновиди гендерних типів з акцентуванням фемінності/маскулінності/андрогінності, що дійсно робить сучасний виконавсько-постановчий процес поліваріантним для слухача.

Ключові слова: опера бароко, вокальне виконавство, вокальна традиція, творчість Г. Генделя, інтерпретація, гендерно-інтерпретативний аналіз, виконавська стратегія, феміністичність/маскулінність/андрогінність, гендерно-інтерпретативна модель.

Постановка проблеми. Актуальність теми пов'язана з незгасаючим інтересом до музичного театру Г. Ф. Генделя як з боку диригентів-постановників, режисерів, співаків, так і з боку музикологів. Сьогодні, можна сказати без перебільшення, опери Ф. Генделя переживають друге народження. За життя композитора багато з них не мали успіху і фактично були забуті. Лише у ХХІ столітті з'явилася можливість по-новому поглянути на оперну творчість Георга Фрідріха Генделя, і сьогодні, мабуть, не знайдеться жодного оперного театру, в якому б не йшли «Альцина», «Юлій Цезар», «Аріодант» та ін.

Сучасний театр надає простір не тільки для рецепцій барокових опер, а й для втілення найсміливіших знахідок та інтерпретацій. В наявності нескінченних варіантів презентацій генделівських вистав однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавства є питання виконання жіночих партій чоловіками-контртенорами і навпаки – втілення чоловічих образів жінками. Перед нами постає цікаве питання: чи змінюється при цьому певний складений гендерний стереотип барокового оперного мистецтва? І які трансформації відбуваються при цих змінах.

Як відомо, явище травесті (від іт. *travestire* – «переодягати») ґрунтується на невідповідності статі героя статі актора/актриси, що втілює його. Існує також інше значення цього слова – певний рід пародійного літературного твору. При цьому цей художній прийом може мати абсолютно різний художній ефект, та й самі передумови, що пояснюють звернення до нього, набувають неоднозначних рис. Таким чином, насамперед необхідно розмежувати фактори, що визначають використання *travestire*. Вони утворюють дві групи:

- 1) пов'язані з історико-культурними нормами доби;
- 2) детерміновані конкретними мистецькими завданнями автора/режисера.

Вивчення традицій травесті стикається з багатьма питаннями теорії та історії оперного театру, одночасно набуваючи актуальності в сучасну епоху, що активно відроджує спадщину минулого, у чому полягає актуальність заявленої теми. В межах пропонованого дослідження ми звернулись до опери «Аріодант» – однієї з доволі популярних у творчому доробку Г. Ф. Генделя, до того ж презентовану яскравими сценічними інтерпретаціями на фестивалях та в театральних антрепризах, де партію головного героя зазвичай виконують жінки. Тому в сучасних версіях цікавим є поєднання саме двох іпостасей та двох сутностей – жіночої та чоловічої, що дозволяє спрямувати дослідницьку увагу на параметри сталості/ трансформації складених вокальних амплуа та фактори гендерної модуляції. Аналіз такого гендерно-виконавського стилю та манери виконання є важливою передумовою творчого розуміння музичних творів епохи бароко, найбільш точної інтерпретаційної передачі виконавцями їх сутності, закладеної композитором у тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До сьогодні феномен *«travestire»* у музичному театрі нечасто стає предметом особливої уваги дослідників та розглядається насамперед у контексті історії музичного театру, обмежуючись простою констатацією цього явища та перерахуванням низки його конкретних втілень у дослідженнях таких науковців, як М. Кейліла (Calella, 2012), Х. Левайса (Lewis, 2015). Виокремимо монографію Н. Андре (André, 2006), де авторка вдається саме до аналізу традиції травесті на прикладі італійської опери початку ХІХ століття. Видання містить сучасний погляд на означену тематику, посилання на оригінальні документи тощо, що є цінним також і в ракурсі досліджень творчості доби Бароко. Дисертація Хань Сяоянь (Сяоянь, 2008) присвячена традиції травесті в китайській (Шаусинська опера) та європейській опері (М. Глінка, Р. Штраус, В. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Мейербер, М. Римський-Корсаков, К. Дебюссі). Зокрема, автор вдається до аналізу філософії подвійності, виявляє її в різних національних та історичних умовах та вбачає в цьому підґрунтя символізму сучасних постановок.

Дослідження творчості Г. Ф. Генделя охоплює монографії та монографічні нариси, в яких вичерпно викладаються історичні факти,

а творчість композитора осмислюється як естетичне явище, – це праці Ч. Хогвуда (Hogwood, 2007), В. Діна (Dean, 2006; Dean and Knapp, 2009), зокрема в ракурсі інтерпретації – М. Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2004; 2022).

Пропонована тема залучає дослідження, що націлені на принципово важливі складові барокового виконавства, – зокрема Карен Брайтейн (Brittain K., 1996), де усвідомленню підлягають основні засади вокальної орнаменталізації (аподжітури, терлі, морденти, «вільна» орнаментика – нотування та виконавська специфіка в межах різних жанрів – арій, каденцій, речитативів) в творчості Г. Ф. Генделя. О. Оганезова-Григоренко (Оганезова-Григоренко, 2020) пропонує усвідомлення типологічних засад виконавства через поняття «тембр-амплуа». Окремий аспект – вивчення виконавських версій через позиції гендерної теорії (Гіголаєва-Юрченко, 2008; 2015), інтерпретології (Ніколаєвська, 2020, 2021).

Мета статті – сформулювати засади гендерно-інтерпретативного аналізу та застосувати його до виконавських версій партій Аріоданта з опери Г. Ф. Генделя «Аріодант».

Методологія пропонованого дослідження охоплює декілька підходів. По-перше, *інтерпретологічний*, в основі якого міститься увага до людини, що інтерпретує (Homo Interpretatus, за визначенням Ю. Ніколаєвської), та її концепція «виконавської стратегії», під якою авторка розуміє процес, що змінює «поле смислів у системі “текст-твір”» (Ніколаєвська, 2020: 321). Виокремлені Ю. Ніколаєвською стратегії на кшталт «охоронної», «моделюючої», «актуалізуючої» стануть у межах дослідження базовими при аналізі виконавських версій.

Також важливим є *гендерний підхід*, який у мистецтві змінює погляд відображення семантично значущого змісту понять «жіночності» і «мужності» та його сприйняття реципієнтами. Авторка дослідження розвиває настанови, окреслені у роботах В. Гіголаєвої-Юрченко. Запропонована дослідницею у 2008 р. модель гендерно-виконавського аналізу включає основні терміни та концепції гендерної психології з екстраполяцією на музикознавчий апарат понять. У гендерній психології такими термінами є «гендерна роль» та «гендерні рольові сте-

реотипи», «гендерний конфлікт», «маскулінність», «фемінність» та «андрогінність», «гендерна ідентичність/відмінність», «гендерна рольова соціалізація». У музикознавчому тлумаченні ці поняття модифікуються у такі: «гендерно-виконавський потенціал твору», маскулінний / фемінний / тип виконання», «гендерно-виконавська драматургія», «гендерно-функціональна змінність» у виконавському процесі та його результаті (конкретній виконавській версії).

Авторка не тільки класифікувала гендерні типи виконання, але й надала матрицю гендерно-виконавської драматургії, що пов'язує різні аспекти вокального виконання через гендерні маркери, об'єднує різні рівні та надає рамки для гендерного аналізу виконання вокального твору, що й стане засадничим при аналізі інтерпретацій образу Аріоданта з опери Г. Ф. Генделя.

Власне, поєднанням двох підходів є запропонований у межах статті гендерно-інтерпретативний підхід.

Виклад основного матеріалу. На погляд сучасної людини, здається, що в бароковій опері все поставлено з ніг на голову. Особливо багатьох дивує гендерна плутанина, хоча виконання жінками серйозних чоловічих ролей має трьохсотрічну історію і є частиною всесвітньої музичної та театральної культури від бароко до сучасності (максимального розквіту це явище досягло якраз у період бароко). Цікаво, що традиція травесті як певний *виконавський формат* була досить поширена в оперному мистецтві XVII–XVIII століть, продовживши існування і в більш пізній час, втілюючись при цьому в різноманітних формах в інших мистецтвах: балеті, драматичному театрі, кінематографі, видовищній масовій культурі¹.

Позначимо основні позиції гендерної теорії, які необхідні нам для подальшого викладу матеріалу. Отже, гендер – це перш за все соціально значущий статус, який вважається крос-культурним, та фізично-духовна віртуальна конструкція, що підтверджується багатьма дослідженнями. Позначені вище поняття, що використовуються в гендерній психології, – маскулінність і фемінність – є комплексом ха-

¹ На окрему увагу заслуговує роль цього явища в несвропейських традиціях (у тому числі у ситуаціях ритуальної природи).

ракретистик чоловіків/жінок в аспекті психіки, психології поведінки й розуміються як такі, що розрізняють обидві статі. Зокрема, маскулініними (типово чоловічими) рисами традиційно називають незалежність, домінантність, агресивність, схильність до ризику, закритість, більша самоповага в цілому, розвинуте фізичне «Я». Фемінними (типово жіночими) рисами є поступливість, м'якість, спонтанність, відкритість, чутливість, сором'язливість, ніжність, сердечність, здатність до співчуття, співпереживання та інші соціальні стереотипи фемінності, тобто значна увага приділяється емоційним аспектам. Люди з високим рівнем фемінності встановлюють гармонійні, з'єднувальні, неконфліктні, з високим ступенем близькості стосунки. Андроґінними рисами (що поєднують чоловічі й жіночі ознаки) є паритетність фемінно-маскуліного. На основі цих об'єктивно існуючих параметрів В. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2008) запропоновано такі типи *гендерно-виконавської інтерпретації*:

маскуліний – виконавська інтерпретація з переважанням рис маскуліності, до яких, згідно з гендерною теорією, належать інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила, авторитарність, агресивність у поєднанні зі стриманістю в емоційних проявах, вольовий напрямок, наполегливість;

фемінний – виконавська інтерпретація з переважанням рис фемінності, основу яких, згідно з традиційною класифікацією гендерних якостей особистості, складають виражена емоційність, м'якість, слабкість, турботливість, певна консервативність, схильність до встановлених традицій, інтуїтивність щодо художнього змісту твору;

андроґінний – виконавська інтерпретація з рівномірним (збалансованим та спрямованим на отримання нового результату) співвідношенням рис маскуліності та фемінності.

На основі запропонованих В. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2008) типів та на розвиток концепції «комунікативної виконавської стратегії» Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020) сформулюємо умовну інтерпретаційну модель, яка має фіксувати гендерні маркери історичної традиції і сучасного виконання.

По-перше, з точки зору традиції музика бароко *a priori* містить у собі єдність протилежних устремлінь: відтворення людської при-

родності, яка розкривається через різноманітність її емоційних, афективних проявів, та демонстрацію музичних звучань за допомогою акустичних ефектів концертуючого стилю з його запаморочливими пасажами, арпеджіо, великою кількістю орнаментики; досягнення граничної виразності шляхом наслідування інтонацій мови або емоційної жестикуляції людини та відтворення звукових явищ природи за допомогою звукообразотворчості.

По-друге, природа традиції травесті хоч і природна для барокового мистецтва, але набагато ширша за історичними рамками та настановами барокового мистецтва. Зокрема, історія редакцій барокових опер демонструє направленість композиторів перш за все до виконавця як носія драматургічного сенсу ролі. З цим пов'язані деякі редакції, створені для найбільш контрастних голосів. Як приклад наведемо оперу «Шалений Роланд» Антоніо Вівальді, перша редакція якої написана для басу. На прем'єрі 1713 року в театрі Сан Джованні Крісостомо у Венеції Роланда співав бас Антон Франческо Карлі, який вирізнявся дивовижною рухливістю голосу і здатністю швидко й легко переходити з однієї октави до іншої. Він співав Роланда в другій редакції опери (1714), поставленої в театрі Сант Анджело. А ось у третій редакції, представленій публіці в тому ж венеціанському театрі, тільки в 1727 році, Вівальді вже перетворив Роланда на жінку, запросивши виконати партію контральто Лючію Ланчетті, з якою встиг попрацювати у Флоренції на постановці своєї опери «Гіпермнестра», де виконувала чоловічу партію. Причина для зміни статі виявилася економічною – власникам театру хотілося побачити у головній партії кастрата, але Вівальді не мав грошей, щоб запросити дорогого співака, тому він і замінив його жінкою. І, треба сказати, небезуспішно – досі ніхто, крім жінок, не може ідеально заспівати останнього Роланда Вівальді.

По-третє, формулюючи засади гендерно-інтерпретологічного підходу, маємо усвідомлювати існування певного «гендерного стереотипу» (гендерного типу) як доволі усталені комплекси, що характеризують психосоматику та поведінку жінок і чоловіків. В бароковій опері гендерний стереотип існував та був тісно пов'язаний з амплуа (зокрема вокальними), що уможливило існування великої кількості при-

кладів оперного жанру при усталеній типовості персонажів, сюжетів, образів. З усталених різновидів таких стереотипів нас цікавлять позиції «маскулітності-фемінності» як домінантні риси особистості (активність, раціональність або чуттєвість, експресивність, тілесність, пасивність).

Георг Фрідріх Гендель спеціально для жінок написав чоловічі партії більш ніж у половині власних опер – в «Агріпіні», «Родріго», «Тесії», «Суллі», «Амадісі Галльському», «Муції Сцеволе», «Флавії», «Юлії Цезарі в Єгипті», «Олександрі», «Адметі», «Лотарі», «Партенопі», «Порі», «Аеції», «Роланді», «Аріадні на Криті», «Аріоданті», «Армінії», «Юстині», «Фарамунде», «Ксерксі» та «Дейдамії». У «Радамісті» таких партій було аж дві, а в опері «Рінальдо» один із героїв, що виконувався у початковій версії басом, через двадцять років заспівав контральто.

Один із найяскравіших прикладів – партія Клавдія для опери «Луцій Корнелій Сулла» 1713 року. Вона була транспонована Ф. Генделем незадовго до прем'єри в Лондоні для контральто і виконана на прем'єрному показі англійською співачкою Джейн Барб'є, яка зробила після нього чудову кар'єру в опері.

Зауважимо, що Гендель ніколи не використовував у своїх операх фальцетистів, а лише справжніх кастратів чи контральто. Це було пов'язано з тим, що фальцетист співає лише частиною свого голосу, тоді як композитору було необхідно використання голосу повністю, щоб показати всі його можливості. Фальцетистів Гендель став використовувати, коли переключився з опер на ораторії, використовуючи англійську мову як співочу, а в англійській пісенній традиції фальцетний звук був дуже популярним.

Аж до останньої опери «Дейдамія», поставленої в Лондоні в 1740 році, жінки співали у Генделя другорядні чоловічі партії, проте «Дейдамія» знову стала явищем у музиці. По-перше, це остання опера, в оркестрі якої в історії англійського музичного театру звучить лютня, а по-друге, партію Ахілла, переодягненого жінкою, виконала зовсім молода співачка, навіть повного імені якої не збереглося – лише відомо, що звали її міс Едвардс, що було їй років шістнадцять і що була вона протеже актриси та співачки Кітті Клайв. Співала вона

високим сопрано, тож ні про яке контральто не йшлося. Виконується ця партія виключно жіночим сопрано і досі².

Щодо опери «Аріодант», то якраз партія головного героя писалась не для жінки, а для кастрата: вона була створена для нового театру Ковент-Гарден і, як відомо, була розрахована на двох найяскравіших виконавців – кастрата мецо-сопрано Джованні Карістіні (який виконав партію Аріоданта на прем'єрі 8 січня 1735 року)³ та примадонни Анни Страда дель По / Anna Maria Strada del Po. Після прем'єри та наступних 11 вистав вона ще перероблялась у 1736 році, а потім була надовго забута. За цей час багато чого змінилося й у вокальних амплуа, й у оперних традиціях. Лише 1928 року вона знову була поставлена на сцені, поступово набувала популярності й зараз заслужено вважається вершиною барокового репертуару, маючи у своєму арсеналі безліч різних сценічних інтерпретацій.

Основний персонаж – Аріодант – у межах статті нас цікавить в аспекті залучення гендерно-інтерпретативного підходу до аналізу сучасних виконавських версій саме тому, що в більшості його в сучасних постановках виконують жінки. Для контртенора партія Аріоданта є доволі складною, хоча окремі арії є у виконанні контр-

² До речі, залучення підлітків до виконання партій в опері тоді було рідкістю. Георг Філіп Телеман, одночасно і друг, і конкурент Генделя, має одну захоплюючу оперу «Флавій Бертарид», прем'єра якої відбулася 1729 року в Гамбурзі. Взнявши за основу старе італійське лібрето Стефано Гізі і Карло Франческо Поллароло і залишивши лише частину арій вихідною італійською, він переробив спільно з Крістофом Готлібом Вендом решту тексту, перевівши його на доступну для місцевої публіки німецьку. При цьому аж три чоловічі партії отримали жіноче звучання. Куніберта виконала сімнадцятирічна дочка Райнхарда Кайзера, іншого великого німецького композитора; Унульфа, спочатку написаного для фальцету, запросили співати мецо-сопрано Марію Доменіку Поллоне, що визначило переважання в партії саме італійських арій; нарешті, Регімберт замислювався як розмовна роль, але у результаті прозвучав у виконанні хлопчика-фальцетиста. Гамбурзька публіка – торговці та комерсанти, причому виключно німці. Їм були далекі й італійська витонченість, й амбівалентна віртуозність кастратів, та його вокальна еквілібристика – Гамбург вимагав якісної музики та зрозумілого, виразного співу з чітким визначенням статевий приналежності. Тому, виконуючи культурне замовлення своєї публіки, Телеман створив свою травесті-версію, звівши її до мінімуму.

³ Є й виписане композитором контральто-травесті – Полінес.

тенорів (виважений Franco Fagioli⁴, досвідчений Ф. Ярусскі, молодий Jakub Józef Orliński та ін.).

Складність саме сценічної інтерпретації для всіх голосів полягає в тому, що в опері багато сольних номерів (арій, аріозо), а також дуетів і в цілому – дев'ять сцен за участю Аріоданта. Це, звісно, велика напруга для виконавця. До того ж образ Аріоданта різноплановий, його поведінка доволі мінлива, музична характеристика містить безліч емоційних проявів. На наш погляд, сам композитор замислив його як «андрогінний», тому так істотно зараз на сцені він втілюється жінками. Його поява починається з аріозо *Qui d'amor nel suo linguaggio* («Про любов своєю говіркою бук, трава, струмок говорять тут моєму закоханому серцю») і любовна лінія продовжується дуетом-згодою з Гіневрою, в арії *Con l'ali di costanza*/ «На крилах постійних» та дуеті з Гіневрою *Se rinasce nel mio cor*/«Якщо відродиться в моєму серці». Більш трагічні арії II акту (*Tu preparati a morire*/ «Ви готуетесь до смерті» та *Cherza infida, in grembo al drudo*/ «Хитрощі зрадницькі»). Натомість II акт сповнений майже протилежних настроїв. Так, в аріозо *Numi! lasciarmi vivere*/ «Боги! дозволь мені жити» та двох аріях *Cieca notte, infidi sguardi*/«Сліпа ніч, зрадливі погляди» й *Dopo notte, atra e funesta* / «Після ночі, темно і жахливо» виявляється внутрішня емоційна нестійкість героя, який живе наодинці в лісі й важко це переживає. Наступні події (спасіння Далінди, а потім і Гіневри) повністю змінюють настрої, що увиразнено в урочистому дуеті *Vramo haver mille cogi* / «Я хочу мати тисячу хорів» (урочистість виявляється в наступних номерах – хорі і фіналі).

Співачки, залучені до виконання партії Аріоданта, трактують його по-різному. Зокрема одна з цікавих інтерпретаторок – британське мецо Сара Конноллі / Sarah Connolly. Вона дебютувала в цій партії у видатній виставі 2014 року (Aix-en-Provence Festival) з блискучим режисерським задумом англійця Ричарда Джонса, який замінив балетні сцени ляльковим театром – неймовірна знахідка! Так, у I акті ляльки Аріоданта та Гіневри презентують для героїв сцени їхнього майбутнього щасливого життя. Голос Сари, багатий на обертони, гус-

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=gnK8DchYa1U&ab_channel=Meinzul

тий у грудному реєстрі, додає маскулінних рис всій інтерпретації. В наступних версіях співачка урізноманітнює втілення аналізованого образу. Варто згадати виставу із Зальцбурзького фестивалю 2017 року (Freiburger Barockorchester, диригент А. Маркон / Andrea Marcon), де вона вкрай різнопланово інтерпретує образ Аріоданта⁵. Зокрема, цікавими є дві арії II акту, де домінують фемінні риси (підвищена емоційність). Стражданнями сповнені перші арії II акту, хоча акцентованими є патетичні риси виконавиці.

У виставі Віденської опери 2018 року (диригент В. Крісті) у зовнішньому вигляді Сара Коноллі ще більше підкреслені маскулінні риси, що дійсно контрастує з вибуховою емоційністю Гіневри.

Ще більше маскуліного – в інтерпретації Анне-Софі фон Оттер (вистава 2001 року, диригент Марк Мінковський). Це найбільш маскулінна версія, починаючи з чоловічої пластики до низького тембру голосу. Виконавиці вдається балансувати на межі умовності / правдивості, що з точки зору традицій травесті втілено майже ідеально. Темброво роль Аріоданта представлена в інтерпретації Анне барвісто та різнопланово. У I акті в сценах з Гіневрою в аріях *di bravura* складні фіоритури виконано невимушено, відчутна легкість, енергія юності. II дія – розчарування у коханні (арія «Scherza infida» під вікном Гінерви, коли він повірив у її невірність) – вокальна пластика співачки дозволила їй у цій арії *lamento* голосом «відповідати» на пунктирні ритм-удари в оркестрі, а в кінці арії нанівець звести звучання голосу (немов загасли всі емоції).

Найбільш фемінна версія партії Аріоданта – у виконанні Анни Хелленберг / Ann Hallenberg (одна з найсвіжіших версій 2022 року, з II *Complesso Barocco*, диригент А. Куртіс / Alan Curtis, *Oedipus Coloneus*), що пов'язано перш за все із доволі дзвінким, яскравим та легким тембром голосу, за рахунок чого Аріодант виходить юним та безтурботним, до того ж із «жіночою» пластикою рухів.

У виконанні Весселіни Касарової / Vesselina Kasarova можна побачити два абсолютно різні за гендерною направленістю трактування.

⁵ Посилання на відео: https://www.youtube.com/watch?v=cuFdUCrH_sk&ab_channel=us4es.

Зокрема, у доволі відомій виставі 2006 року (з Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, диригентом Гаррі Бікетом / H. Bicket) можна вважати версію андрогінною. Певно, що причина здебільшого пов'язується нами з унікальним сценічним рішенням варіант – актори представлені у вигляді ляльок. Безумовно, це, з одного боку, посилює умовність сюжету і взагалі дії, яка відбувається на сцені, а з другого – виокремлює саме вокально-темброві амплуа та надає змогу сконцентруватись на вокальній пластиці кожного персонажа (фізично рухається лише верхня половина тіла). Аріодант у виконанні В. Касарової є вкрай чуттєвим, він реагує на кожну дію і передає свою реакцію через голос⁶. У цій виставі органічно поєднаний гумор і серйозність. Цікаво, що в іншій версії (більш пізній 2008 року, The English Concert in Weimar, дир. Harry Bicket) інтерпретація виявляється більш маскулінною (за рахунок додавання низьких обертонів, більш «жорсткого» звучання голосу та підкреслених «героїчних» інтонацій, загостреного пунктирного ритму)⁷.

Андрогінною є й інтерпретація образу Аріоданта Ч. Бартолі (вистава для Зальцбурзького фестивалю 2017 року, ансамбль «Les Musiciens du Prince–Monaco», дир. Дж. Капуано / Gianluca Capuano, режисер – Кристоф Лой / Christof Loy). У цій виставі взагалі режисер постійно трансформує гендерні типи. Зокрема, Ч. Бартолі на початку опери з'являється у чоловічому костюмі, хоча голос звучить м'яко та жіночо, потім – у жіночому одязі (перевдягається під час виконання арії II дії «Scherza infida»⁸), а під кінець – у сукні, але із сигарою. Підсилена андрогінність і вокальним тембром (він постійно модулює від легкого, фемінного, до густого, темного низького, маскулітного) та сценічною пластикою (особливо варто відмітити II та III акти – вкрай контрастні за концепцією).

⁶ Одну з арій вистави («Dopo notte atrà e funesta» з III акту) можна почути за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=VPfEDvoCmRY&ab_channel=LiceuOperaBarcelona

⁷ Зокрема, це можна відчувати у записі: https://www.youtube.com/watch?v=1TAwCJMxfQo&ab_channel=SmorgOpera

⁸ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ihuqZmfOA1M&ab_channel=baroccomio. До речі, сукня тут використана символічно – Аріодант немовби обіймає свою кохану, з якою прощається у своїх думках.

Висновки. Під час постановок опер XVII–XVIII століть режисери неминуче стикаються з питанням сучасної сценічної інтерпретації образів *travesty*. Це перш за все стосується заміни партій, в оригіналі написаних для співаків-кастратів. Тут виникає два варіанти – виконання цих партій здійснюється або жіночими голосами, або контртенорами.

Вивчаючи барокову оперну творчість, варто пам'ятати, що співаки-кастрати іноді демонстрували небували акторські здібності в сенсі гендерних стереотипів. Дійсно, з точки зору гендеру андрогінність (рівновага рис маскулітності й фемінності) кастратів давала широке поле можливостей для втілення як чоловічих, так і жіночих персонажів. Таке розширення меж акторських амплуа, помножене на естетику гри, перевдягань, символізм, властивий епосі Бароко, плюс бездоганна техніка співу *bel canto*, дозволяла співакам-кастратам викликати захоплення у публіки. Їхнє мистецтво представляє невід'ємну якість музичного театру аналізованої епохи, що існує за своїми законами, одночасно парадоксальними та мотивованими власною художньою логікою.

Тому в сучасних реаліях, крім ідеальних вокальних даних, сучасним виконавиці / виконавцю потрібно мати значне акторське обдарування, без якого неможливе повноцінне втілення образу травесті.

Для аналізу подібних явищ нами поєднані аспекти гендерно-виконавського (В. Гіголаєва-Юрченко) та когнітивно-інтерпретативного (Ю. Ніколаєвська) аналізу, який актуалізовано як гендерно-інтерпретативний.

Для зручності розуміння взаємозв'язків у комунікативній системі барокової опери в контексті сучасного театру та на основі аналізованих прикладів партії Аріоданта (у виконанні переважно жінок) нами запропоновано робочий варіант гендерно-інтерпретативної моделі, що увиразнено на Схемі 1.

Результати аналізу навели на думку, що у відтворенні традиції травесті (зокрема в сучасних реаліях зміни вокальних амплуа) завжди існує *гендерна рухливість*, яка дозволяє режисерам та виконавцям створювати шукану гендерно-образну модуляцію.

У сучасних постановках опери Г. Ф. Генделя «Аріодант» це виявляється доволі яскраво. Перевага жіночих втілень цього образу дозволила виокремити всі різновиди гендерних типів з акцентуванням

фемінності/маскулінності/андрогінності, що дійсно робить сучасний виконавсько-постановчий процес поліваріантним для слухача.

Схема 1



На наш погляд, майже у всіх виконаннях контртенорів посилена емоційність, більш гнучка вокальна лінія, за рахунок чого акцентовано фемінність. Таким чином, фемінність (маскулінність, андрогінність) ми вважаємо не тільки гендерною ознакою (з комплексом акцентованих засобів виразності), але й певною *виконавською стратегією*, яка моделює для слухача вектори сприйняття образів барокової опери.

Перспективною подальшого вивчення теми вважаємо актуалізацію гендерно-інтерпретативного аналізу щодо інших партій опери доби Бароко, а також – удосконалення гендерно-інтерпретативної моделі (зокрема – виокремлення ролі диригента як повноцінного учасника комунікаційної системи оперного жанру, здатного впливати на звучний текст).

ЛІТЕРАТУРА

- Гендерний розвиток у суспільстві (конспекти лекцій). (2005). Упоряд. С. П. Юдіна. Вид. 2-ге. Київ: Фоліант.
- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти*: зб. наук. пр. ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 21, 118–129.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX–початку XX сторіч.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 2015.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть.* Харків: Факт.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 8–25.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). *Тембр-ампула як основа музичного образу у вокальному мистецтві. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph.* Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459.
- Хань Сяоянь (2008). *Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травєсті.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка.
- Черкашина-Губаренко, М. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18 (1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2004). Оперы Генделя в зеркале теории и практики. *Українське музикознавство*, 33, 355–366.
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera.* Indiana University Press.
- Brittain, Karen Anne Greunke (1996). D.M.A. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. Directed by Dr. Nancy Walker.
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 67, 2, 90–92.
- Dean, W. and Knapp, J. M. (2009). Handel's operas 1704–1726 (reprinted first and second publisheds 1987 and 1995). Boydell press.

- Dean, W. (2006). Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471.
- Hogwood, Ch. (2007) *Handel*. London: Thames and Hudson.
- Lewis Hammond, S. (2015). Music in the Baroque World: History, Culture and Performance. London: Routledge.
- Salvi, A., Soldini, E., Alexandre, I. (2001). Handel 'Ariodante' (Complete bilingual, illustrated, annotated libretto). *Avant Scene Opera*. MAR-APR. V. 201.7.

REFERENCES

- Gender development in society (lecture notes) (2005). Arranged by S. P. Yudina. 2nd edition. Kyiv: Tome [in Ukrainian].
- Gigolayeva, V. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. Problems of the interaction of art, pedagogy and educational practice: coll. of scientific works / KhSUA named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- Gigolayeva-Yurchenko, V. (2015). Gender identification in the performing interpretation of Russian and Ukrainian vocal lyrics of the 19th – early 20th centuries. (Author's dissertation... candidate of art studies). Kharkiv [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2021). New dimensions of musicology of the 21st century: the experience of modelling the interpretative theory of musical communication. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 131, 8–25 [in Ukrainian].
- Oganezova-Grygorenko, O. V. (2021). *Timbre-role as the basis of a musical image in vocal art. Modern Ukrainian musicology: from musical artefacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459 [in Ukrainian].
- Xiaoxian, Han (2008). The symbolism of duality in the roles of travesty opera singers. (Avt. ... Candidate of Arts degree). Lviv, National M. Lysenko Music Academy [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Gubarenko, M. R. (2022). Poetics of the opera genre. *Art culture. actual problems*, 18 (1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385) [in Ukrainian].

- Cherkashyna-Gubarenko, M. (2004). Handel's operas in the mirror of theory and practice. *Ukrainian musicology*, 33, 355–366 [in Ukrainian].
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Indiana University Press [in English].
- Brittain, Karen Anne Greunke (1996). D.M.A. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. Directed by Dr. Nancy Walker [in English].
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 67, 2, 90–92 [in English].
- Dean, W. and Knapp, J. M. (2009). Handel's operas 1704–1726 (reprinted first and second published 1987 and 1995). Boydell press [in English].
- Dean, W. (2006). Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471 [in English].
- Hogwood, Ch. (2007). Handel. London: Thames and Hudson [in English].
- Lewis Hammond, S. Music in the Baroque World: History, Culture and Performance. London: Routledge, 2015 [in English].
- Salvi, A., Soldini, E., Alexandre, I. (2001). Handel 'Ariodante' (Complete bilingual, illustrated, annotated libretto). *Avant Scene Opera*. MAR-APR. V. 201.7 [in English].

Yuan Xin

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: 907265367@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9362-0908

**The travestire tradition in the operas by G. F. Handel
in the aspect of gender approach (on the example of interpretations
of Ariodante's part)**

Formulation of the problem. An analysis of the interpretations of the Ariodante part from the opera of the same name by G. F. Handel through travestire traditions and their incarnations within the modern theatre is offered, which is a relevant perspective for the study of theatrical compositions of the Baroque era.

Analysis of recent research and publications. *The article is based on the research of the Baroque musical era in the aspects of aesthetics (Caella, Lewis) and performance (Brittain, Oganezova-Grygorenko), the creative work of G. F. Handel (Hogwood, Dean, Dean and Knapp, Cherkashyna-Gubarenko), the study of performing versions through the positions of gender theory (Gigolayeva-Yurchenko), interpretology (Nikolaievska).*

The purpose of the article is to formulate the principles of gender-interpretative analysis and apply it to the performing versions of Ariodante's parts from G. F. Handel's opera «Ariodante».

The scientific novelty of the article. is related to the parameters of the gender-interpretative approach involved in the study of the embodiment of Ariodante's part from the opera of the same name by G. F. Handel.

The research methodology. *The interpretative approach and the concept of «the performing strategy» (Y. Nikolaievska), in particular – «protective», «modelling», «updating»; gender approach (designed for the specifics of vocal performance by V. Gigolayeva-Yurchenko (in particular, a model of gender-performing analysis aimed at identifying «gender roles», «gender stereotypes», such features as «masculine/feminine type of performance», «gender-performing modulation») have been used; the author's gender-interpretative approach has been proposed.*

Results. *The travestire tradition has been analysed as a certain performing format that was quite widespread in the opera art of the 17th–18th centuries and continued to exist in later times, being embodied in various forms in other arts: ballet, dramatic theatre, cinematography, and spectacular mass culture. The factors determining the use of travestire are singled out and divided into two groups: 1) related to the historical and cultural norms of the era; 2) determined by specific artistic tasks of the author/director.*

When analysing the interpretations of the image of Ariodante, masculinity is marked in the embodiment by Sarah Connolly, Anne-Sophie von Otter (appearance, mannerisms, stage movement, timbre of voice), femininity – in the version of Ann Hallenberg (sonorous, bright, light timbre, «feminine» plasticity of movements), androgenicity – in the interpretation of Vesselina Kasarova, Ch. Bartoli (balance of masculinity and femininity traits through voice operation from light, feminine one, to thick, dark low, masculine, presence of men's and women's clothes, etc.).

Conclusions. *The gender-interpretative analysis carried out on the example of the travestire tradition and clearly revealed in the interpretation of Ariodante's part (performed mainly by women) made it possible to propose a gender-interpretative model as a cognitive structure that should fix the gender markers of the historical tradition and modern performance.*

Thus, in a stable communicative system, the composer forms a tradition, a role, an affect (a stable complex of expressiveness) and as a result – an established gender type. The director works with the given affects and roles, but can resort to gender modulation. The performer, due to the chosen performing strategy and a set of means for achieving affect, the transformation of timbre-role, represents a mobile gender type (embedded gender stereotypes can be accentuated, as well as change to the opposite). The predominance of female incarnations of the image of Ariodante made it possible to single out all varieties of gender types with an emphasis on femininity/masculinity/androgenicity, which really makes the modern performance-stage process multivariate for the listener.

Keywords: *baroque opera, vocal performance, vocal tradition, G. Handel's creativity, interpretation, gender-interpretative analysis, performing strategy, femininity/masculinity/androgenicity, gender-interpretative model.*

Стаття надійшла до редакції 20 листопада 2022 року

Розділ 3.

ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.071.1(430)(092):780.643.1.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6507

Петрик Владислав Ігорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: petryk.vladyslav@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6047-3203>

Фантазія для кларнета соло Й. Відманна: композитор vs виконавець

Статтю присвячено дослідженню Фантазії для кларнета соло німецького композитора та виконавця Йорга Відманна. За мету поставлено здійснення виконавського аналізу обраного твору в аспекті взаємовпливів композиторського та виконавського стилів митця. Новизна дослідження пов'язана із формуванням авторського алгоритму виконавського аналізу та застосуванням його до обраного твору на основі власної інтерпретації. Авторський алгоритм включає такі етапи, як інтелектуальний, технологічний та синергійний, що дозволяє повною мірою усвідомити жанрово-стильову концепцію твору та шлях її реалізації. У висновках підкреслена органічність та плідність поєднання двох видів діяльності Й. Відманна. Виокремлено такі риси композиторської творчості, як синтез традиційності / новаторства, інтертекстуальність, концертність, інтелектуалізм, прояв імпровізаційної природи виконавського мислення, вплив виконавського часопросторового відчуття на створення композицій.

Рисами виконавського стилю Й. Відманна названо віртуозність, ретельний підхід до зручності виконання; пошуковість, оперування різними тембрами, увага до динаміки і темпів; усвідомлення гармонії як фундаменту організації твору; робота зі звуком, відчуття його пластики, живого дихання, обертонових барв; інтелектуалізм виконання, що має прояв у чіткому уявленні про структуру твору, акцентування цезур, інших розділових знаків виконавського формотворення.

Ключові слова: жанр фантазії, твори для кларнета соло, виконавство на кларнеті, композиторсько-виконавська творчість Й. Відманна, виконавський аналіз, виконавський часопростір.

Постановка проблеми. Йорг Відманн (1973 р. н.) – кларнетист, композитор, диригент, педагог, популяризатор кларнета – здобув популярність майже у всіх напрямках сучасної творчості. Як виконавець він концентрується на новій музиці, хоча в його арсеналі також класично-романтичний репертуар (твори К. М. Вебера, Р. Шумана, І. Стравінського). Розвиваючись як музикант, він співпрацює з видатними виконавцями, зокрема А. Шиффом та Елен Грімо. Для нього на сьогодні написано декілька творів сучасних композиторів, серед яких – Музика для кларнета та оркестру В. Ріма (1999), Cantus А. Раймана (2006), Rechant X. Холлігера (2009), Drei Stücke для кларнета соло Петра Ружички (2012).

Композиторський доробок за 2023 рік налічує близько 100 композицій різних жанрів та складів – камерні сонати, ансамблі, опери, хори, твори для голосу, симфонічного оркестру, музичного театру тощо – які є популярними та виконуваними провідними оркестрами, камерними ансамблями та солістами у відомих концертних залах усього світу. Серйозність його композиторської підготовки описує автор біографії Й. Відманна С. Брун (Bruhn, 2013), який указує, що виконавець почав навчатись композиції вже в Мюнхені (в учня В. Ріма), також здобув композиторську освіту в Джульярдській школі музики, де у 1994–1996 рр. спілкувався, навчаючись, з В. Геллером та Г. В. Генце, не зупинився на цьому і у 1997–1999 рр. займався композицією з Х. Геббельсом та В. Рімом (Інститут нової музики та медіа,

Консерваторія Карлсруе, Німеччина), творчо спілкувався з П. Булезом, що вплинуло на його шлях в композиції на довгі роки й дало змогу викладати композицію у Консерваторії музики у Фрайбурзі (з 2009 р.).

Й. Відман працює як диригент з Ірландським камерним оркестром, де здійснює записи та продюсує інноваційні концертні програми із залученням власних творів та кларнетової й оркестрової класики, також реалізує себе як педагог, викладаючи клас кларнета і композиції (Музична академія м.Фрайбург, Німеччина), проводить лекції, майстер-класи для дітей та підлітків. Отже, актуальність теми пропонованого дослідження складає декілька позицій та пов'язана з:

- необхідністю комплексного вивчення музичної творчості Йорга Відманна, зокрема в аспектах композиторської та виконавської діяльності;
- поглибленим виконавським аналізом його сольних творів для кларнета (у межах статті – Фантазії 1993 р., яка зараз є обов'язковим твором для багатьох виконавських конкурсів) як результату взаємовпливу композиторської та виконавської діяльності.

Основне запитання, на яке варто відповісти в межах статті: у якому співвідношенні для Й. Відманна знаходяться його виконавська та композиторська творчість? І за рахунок чого відбувається взаємозбагачення обох видів творчості?

Аналіз останніх публікацій за темою. Кларнет і творчість для кларнета доволі часто стають об'єктом наукових розвідок. Так, в Україні захищено чимало дисертацій науковців, серед яких – В. Громченко, який присвятив дослідження творам для кларнета XVIII століття (Громченко, 2007) та взагалі – питанню соло для духових інструментів (Громченко, 2020). Методичною є праця Р. Вовка (Вовк, 2004), присвячена вивченню виразних можливостей інструмента. В. Метлушко вивчав кларнет з точки зору традицій та новацій у творчості композиторів XX сторіччя, аналізуючи знакові твори І. Стравінського, Л. Берію (Метлушко, 2012, 2014). Огляди нових творів для кларнета здійснюються постійно, про що свідчать, зокрема, анотований каталог Д. Одома щодо творів між 1978–1982 рр. (Odom); дослідження П. Рефелда (Rehfeldt, 2003) щодо нових творів для клар-

нета, Е. Тексера (Teixeira, 2014) стосовно виконавських можливостей для інструмента.

Творчості Й. Відманна присвячено монографію С. Бруна (Bruhn, 2013), у якій автор торкається його камерної, фортепіанної, вокальної, хорової, оперної музики (за словами автора – найбільш репрезентативні твори на момент 2013 р.), надає каталог та коротку біографію. Творчість для кларнета залишається майже поза увагою автора (крім розділу, де аналізуються ансамблі за участю цього інструмента). Більш детально камерно-інструментальну музику Й. Відманна за участю кларнета вивчає Флоріан Анрі Бестхорн (Besthorn, 2013), концентруючись переважно на питаннях експериментування зі звуком. Окремий розділ присвячено творам для кларнета в дослідженні Крісто Барріоса Рейеса (Reyes, 2017), яке охоплює питання інтерпретації новаційних кларнетових творів та впливу виконавців на композиційний процес (на прикладі знакових творів П'єра Булеза, Раутаваара, Г. Лахенманна, К. Сааріаго та Фантазії Й. Відманна). Важливим у цій роботі є не тільки теоретичні аспекти аналізу, але й залучення інтерв'ю автора з композиторами та виконавцями. Ґрунтовним дослідженням саме Фантазії для кларнета соло в колі технологічних новацій ХХ століття є дисертація Закарі Денієла Дірікса (Dierickx, 2018). У пропонованому в межах цієї статті аналізі стосовно безпосередньо жанру фантазії ми будемо спиратись на новітню колективну статтю (Nikolaievska & other, 2022), в якій надані критерії роботи з інваріантом фантазії композиторами обраного періоду.

Сам Й. Відманн часто згадує про свій інструмент у численних інтерв'ю (Wollenweber, 2014; New York City, 2013; Wilsom, 2018). Творчий портрет композитора, складений з інтерв'ю, які тривали протягом пів року, зафіксовано у виданні М. Фрейна та П. Крістофера (Fein, Christopher, 2015).

Мета дослідження – здійснити виконавський аналіз Фантазії для кларнета соло (1993) Й. Відманна в аспекті взаємовпливів його композиторського та виконавського стилів.

Методологія дослідження базується на аналітичному підході (виконавський аналіз), також залучено жанровий, стильовий та системний підходи.

Новизна дослідження пов'язана із формуванням авторського алгоритму виконавського аналізу та застосуванням його до обраного твору на основі власної інтерпретації. Пропонований робочий алгоритм виконавського аналізу щодо Фантазії Й. Відманна в нашому розумінні складається з таких етапів:

1. Інтелектуальний (вивчення художнього композиторсько-виконавського ресурсу твору Й. Відманна та вибудова уявної жанрово-стильової концепції);
2. Технологічний (на основі аналізу виконавського стилю Й. Відманна віднайдення найбільш доцільних елементів з арсеналу виконавця, які задіяні в реалізації задуму композитора);
3. Синергійний (співвідношення власних знахідок з наявним графічним та аудіальним матеріалом твору та задумом автора, оприлюдненим в інтерв'ю та анотаціях).

Виклад основного матеріалу. Як відомо, кларнет як інструмент зазнав суттєвих трансформацій і на початки ХХ століття мав певну панораму творів, які склали основу репертуару та могли презентувати його як інструмент, сучасний та цікавий для виконавців і слухачів. Подальший розвиток інструмента, без сумніву, являє собою *синхронний рух* між композиторськими та виконавськими новаціями. Зокрема, маємо на увазі такі творчі союзи, як Б. Барток – Б. Гудмен, К. Ахо – М. Фрост, К. Штокгаузен – С. Стефанс тощо.

Нас цікавить шлях взаємовпливу композиторської та виконавської творчості, але у випадку з Й. Відманном ситуація є незвичною. По-перше, він спочатку все-таки є виконавцем. Саме як виконавець він надихнув різних композиторів на створення опусів для кларнета, які на сьогодні написані як у традиційній стилістиці, так і в експериментальній. І треба зрозуміти, що сам композитор і виконавець дотримується такої позиції. Неодноразово він зауважує, що традиція для нього важлива, але розвиток музичної творчості зумовлює експерименти зі звуком, фактурою, штрихами, тембрами тощо.

По-друге, Фантазія для кларнета соло є все ж раннім твором, до того ж написаним на замовлення звукозаписувальної компанії. Можна вважати, що бажання виконавця і редактора збіглися і це дало змогу реалізувати мрію – спробувати почути кларнет так, як Й. Відманн від-

чував його зсередини. З огляду на те, що твір належить до раннього періоду творчості композитора, не можна досконало прослідкувати риси його стилю, однак певні риси було напрацьовано.

На наш погляд, важливим компонентом творчості митця є різноманітність композиторського доробку та широта у залученні інструментів, стилів, тематики. Й. Відманна часто порівнюють, зокрема, з П. Жанжаном, але цей відомий педагог Паризької консерваторії працював переважно з жанрами саме для кларнета. Й. Відманн же є майже універсальним композитором. Для аналізу кларнетових творів важливо знати його вокальну музику, яка спирається на традиції німецької Lied (що, у свою чергу, впливає на кантиленність і мелодичний ресурс, вокальну виразність творів). Важливим напрямом діяльності є театр, зокрема опера, симфонічна музика. Взагалі автору притаманне прекрасне знання оркестру, що виявляється в його роботі диригентом та чутті органічності різних інструментальних складів (ансамблева, камерно-інструментальна музика є чи не найчисленнішою з його доробку).

Щодо творчості для кларнета зауважимо, що вона налічує музику для сольного кларнета без супроводу, кларнета з фортепіано, камерних композицій для різного складу виконавців (тріо, квінтели, октети). Зокрема, відомими та цікавими з точки зору композиторських і виконавських винаходів є Echo-Fragmente для кларнета та групи оркестру (2006), Елегія для кларнета з оркестром (2006), «Нічний епізод для кларнета в ля мажорі, віолончелі та фортепіано» (паралель з Тріо Й. Брамса ор. 114, Л. ван Бетховена ор. 11); «Сльози Муз для кларнета, скрипки та фортепіано» (певна паралель з «Контрастами» Б. Бартока Sz. 111); «Колись було... П'ять п'єс у казковому стилі» явно апелює до тріо В. А. Моцарта (К. 498) та «Казкових розповідей» Р. Шумана (ор. 132).

Як можна помітити, названі камерні твори (і це вбачаємо стабільною рисою стилю Й. Відманна) мають аналогії, асоціації з відомими композиціями. Можливо, для виконавця подібний хід став певною відправною точкою у власному творчому процесі. До того ж він часто ставить у концертні програми поряд класичні твори та власні, створюючи єдиний семантично-інтерпретаційний простір. В одному

з інтерв'ю він сказав: «Як виконавець я в контактi з шедеврами кожен день. Я люблю їх! Тому я пишу твори про своє кохання до них» (Wilson, 2018).

На наш погляд, можемо говорити про *інтертекстуальність* творів композитора. З другого боку, традиційність і асоціативність – не єдині складові його композицій. Не може не приваблювати експерименталізм та *пошуковість* виконавця, яка виявляється майже у кожному творі. Так, З. Дірікс (Dierickx, 2018) указує, що його композиції для кларнета розвиваються разом із його дослідженням та імпровізацією на власному інструменті і з плином часу його письмо для кларнета поступово включає все більше ефектів. Серед яскравих кларнетових «триків» – фрулато («flutter tongue»), мутифоніки («underblown», «overblown», «fingered multiphonics», «quarter»), мікротони, («microtones»), ефекти «повітря («air effects»), перкусії («key clicks» – клацання клавіш). Автор небезпідставно вважає, що деякі з прийомів залучають частіше (швидкі пасажі на *ppp*, шум клавіш на *fff*, мікротонна техніка, яка починається на відкритому G4 і швидко спускається без використання лівого великого пальця тощо) та складають важливий компонент його композиторського стилю. Додамо, що стабільним компонентом є також прийом широких стрибків у великому діапазоні, що зумовлює інколи екстремальну віртуозність його творів для кларнета.

Звернемось до Фантазії для кларнета соло з урахування пропонуваного алгоритму виконавського аналізу.

Інтелектуальний етап виконавського аналізу. Отже, це ранній твір й одна з перших композицій Й. Відманна, на що він указує в передмові до видання (2005, видавництво Schott-music): «“Фантазія” для соло-кларнета – це мій перший справжній твір для мого власного інструмента» (Widmann, 2005). Можна сказати, що це «абсолютний» твір, у якому композитор-виконавець не відчував жодних обмежень, тому він насичений різноманітними типами віртуозності, сповнений юнацької енергетики, динамічних та звуковисотних контрастів, танцювальності й імпровізаційності. З жанрового погляду, за словами колективу авторів, у ХХ сторіччі «фантазійне постає як правило у обличчі креативного або грайливого. Грайливе – те, що має полегша-

ти людині зносити трагізм серйозності пересічного буденного життя; воно реалізує себе у мистецтві кіно, індустрії розваг, віртуальній симуляції тощо. Під креативним розуміють здатність нетривіального підходу до вирішення функціональних проблем сучасного світу» (Nikolaievska & other, 2022: 195). З точки зору композитора фантазія у ХХ столітті перш за все – твір вільної будови. Для виконавця в більшості випадків – відчуття вільності висловлювання. Для Й. Відманна «фантазія» означала перш за все *гру з інструментом* для демонстрації його можливостей. На це спеціально вказує К. Б. Рейес (Reyes, 2017), базуючись на інтерв'ю з композитором: «... відправною точкою для *Fantasia* є саме технічні характеристики кларнета, а не музичні переконання того часу» (Reyes, 2017: 100), а також – «зі смаком Відмана до імпровізації» (Reyes, 2017:32).

3. Дірікс (Dierickx, 2018) зазначає, що перш ніж розпочати роботу з будь-яким твором Йорга Відманна для кларнета, виконавець має розуміти декілька важливих особливостей різниці між ним та системою кларнетів, на яких грає автор твору. Кларнетисти, які використовують кларнет французької системи, повинні адаптувати до свого інструмента його вказівки з німецької системи Олера, на якій грає Й. Відманн. На платформі YouTube є декілька відео, на яких сам композитор виконує свою Фантазію. Прослуховування цих записів дає змогу зрозуміти задум композитора. В інтерв'ю Маркусу Фейну Й. Відманн поділився, що «"Фантазія" – це, загалом, написана імпровізація» (Fein, 2015). Композитор також розповів, що його надихнули «Три п'єси для кларнета соло» Ігоря Стравінського (1919) і «Dialogue de l'ombre double» П'єра Булеза (1985) для кларнета і магнітофонної стрічки. Екстремальну віртуозність, крайність, надмірну імпульсивність, притаманні творам Булеза для кларнета, також можна почути в творах Й. Відмана. Також цікавою аналогією, що звучить у висловленнях композитора, є образ Арлекіна з італійської *commedia dell'arte*.

Щодо інтонаційно-гармонічних рис Фантазії зауважимо, що в ній органічно поєднані тональні та позатональні елементи. Твір починається з мультифоніка (див. *малюнок 1*), який, за спостереженням К. Б. Рейес (Reyes, 2017), «фактично нагадує традиційну гармонію (це

домінантний септакорд) <...> та завершує твір також тональна гармонія (сі-бемоль мажор). Не дивно, що в той час, коли написав цей твір, Відманн був захоплений як музикою Стравінського, так і для Вебера, якого він так багато інтерпретував як кларнетист, тому *Fantasie* — тональний, але сучасний твір» К. Б. Рейес (Reyes, 2017: 101).



Малюнок 1. Початковий мультифонік Фантазії Й. Відманна

До речі, багато творів того часу починались подібним чином. Стрімкий та негайний перехід від мультифоніка до звичайних нот і гармонії лежить в основі всього твору.

На наш погляд, тональне мислення композитора є тут вирішальним. Йорг Відманн хотів відповісти на питання: як можна представити гармонію в творі для одноголосного інструмента, такого як кларнет. Обговорюючи ідею твору з М. Фейном (Fein, 2015), митець визначає гармонію як центральну тему «Фантазії» та мислить її дво-яко. Тобто перший мультифонік не є досконалим акордом, але він має певну тональність і ідею, яка пронизує всю композицію. Також Й. Відманн спробував застосувати гармонію, скриту зсередини самої мелодії, використовуючи швидкий темп у розділі «Schnell, brillant». Він стверджував, що ноти, які виконуються у швидкому темпі, можуть зливатися разом, щоб сформувати ефект вертикальної гармонії на одноголосному інструменті. Й. Відманн запевнював: якщо грати досить швидко, що ці ноти утворюють свого роду звуковий стовп, який містить гармонічну інформацію (Fein, 2015) та зазначив, що подібну техніку використовував джазовий саксофоніст Джон Колтрейн (який грав швидкі арпеджіо та гамми, щоб створити відчуття гармонії).

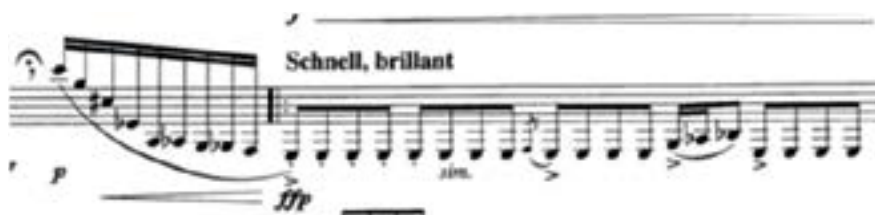
Початковий мультифонік Фантазії з'являється кілька разів протягом усього твору на різних динамічних рівнях, що дає розвиток цьому умовному «персонажу» (якщо згадати алюзію на Арлекіна). У своїх рекомендаціях до виконання Й. Відманн зазначає: «Зміни персонажів, особливо між короткими фразами, мають бути дуже різкими та чіткими протягом усієї п'єси» (Widmann, 2005). Щоб досягти такої різкої зміни персонажів, виконавці повинні виходити на екстремальні рівні у крайностях динаміки, темпу й артикуляції, особливо між змінами «персонажів».

Композиція Фантазії складається з п'яти розділів, різних за інтонаційним наповненням та мотивною роботою, які звучать без перерви (контрастно-складена форма). Перший розділ – якраз вступний, вільного расподичного характеру. Після початкових тактів контрастом звучить епізод, позначений як «Tempo, grazioso, simple, quasi Ländler», – контрастний, у якому панує танцювальність (від народного танцю лендлера), що увиразнена у розмірі 3/4 та регулярній ритміці. Далі епізод «Misterioso» містить ефект, який Й. Відманн часто використовуватиме у наступних творах для кларнета (зокрема «Три танці тіней» / Three Shadow Dances для кларнета соло). Тут виконавцю пропонується грати в найнижчому регістрі кларнета в нюансі *ppp*, водночас – дуже голосно створювати шум від клапанів інструмента. Слухач має чітко чути хроматичну послідовність між крайніми нотами, разом із ритмічним клацанням клавіш, а виконавець – грати якомога тихіше, поєднуючи висоту звуку фермати зі швидкими хроматичними гамами. Цей уривок має повільно прискорюватися, причому перші дві фермати є найдовшими, а кожна наступна фермата поступово зменшується в довжині. Остаточний хроматичний рух від «E³» до «G⁵» має бути найшвидшим, без фермати на «G⁵».

II розділ, позначений «Schnell, brilliant» (див. *малюнок 2*) з арпеджіо шістнадцятими (рух квінтами), починає найбільш активну та несамовиту частину фантазії зі швидкою артикуляцією та великими стрибками через регістри.

Граючи пасаж шістнадцятими до «Schnell, brillant», потрібно поступово прискорюватися до дуже швидкого темпу. Хроматична гама наприкінці пасажу має досягти крещендо й активно увірватись в на-

ступний такт, а потім так само раптово нівелювати динаміку до *sub.p.* Як указує Й. Відманн, кларнетист має обрати такий темп, щоб у репрізі він міг бути ще швидшим і шаленішим. У цьому розділі треба уважно стежити за динамічними та артикуляційними позначками. Виділення акцентів і *tenuto* сприяє звучанню музики, а надзвичайна динаміка робить цей розділ особливо захоплюючим.



Малюнок 2. Початок II р.

III розділ – «Presto possibile subito» – вписаний у найшвидшому темпі. З. Дірікс указує, що «виконавець може експериментувати з технікою подвійного язика для гри шістнадцятих. Використання подвійної артикуляції дозволяє виконавцеві значно збільшити швидкість, надаючи музиці шаленої якості» (Dierickx, 2018: 118).

IV розділ – Tempo come prima, ma poco più mosso – репріза I розділу, хоча з переставленими епізодами (зокрема, починається з «квазілендлера». Репріза не точна, і повертаючи перший мультифонік, композитор додає, зокрема, трель. Варіативність матеріалу підкоряється загалом ідеї жанру фантазії.

У кінці Фантазії (розділ «Fast, brilliant») композитор вимагає максимально швидкого темпу та посилення звучності: «generally intensify and crescendo up to the penultimate line».

Технологічний етап виконавського аналізу. Кларнетист, починаючи виконувати цей твір, повинен чітко розуміти драматично-динамічний план композиції. Візьмемо до уваги перший мультифонік. Взагалі кожен з мультифоніків, по суті, розділяє основні епізоди Фантазії, та з кожним наступним мультифоніком збільшується рівень динаміки. Так, найперший мультифонік треба намагатися грати на *ppp*, хоча

в нотах і написано *p.* Це потрібно для того, щоб зробити драматично-динамічний розвиток самих мультифоніків всередині твору та показати розвиток заданого «персонажа». Виконавець має створити вигляд, що за мультифоніком нічого раптового не станеться, а потім стрімко та потужно вийти у «фа» третьої октави. Цікаво, що гармонія мультифоніка – малий мажорний, розкладений через октави септакорд від ноти «фа», а в розв'язанні акорду – малий мінорний від тієї ж ноти. Таким чином посилюється ефект раптовості. Взагалі роботі над твором рекомендується приділити достатньо уваги саме першому такту, бо він є головним, і якщо знайти відчуття цього елемента, усі темброво-звукові нюанси твору будуть підкорені.

3. Дірікс (Dierickx, 2018) указує ще на важливі параметри виконання. Зокрема, це ліги (виписані пунктиром), які використовуються в розділах з позначками «quasi Ländler», «alpine», «exaggeratedly jazzу». Далі треба звертати уваги на ритміку. Автор зазначає: «Відманн ретельно нотує довжину нот і використовує специфічне позначення, щоб передати ритмічність групування. Виконавцю залишається визначати ці групи так, як він або вона вважає за потрібне» (Dierickx, 2018: 105). І ще одне важливе спостереження – стосовно відчуття «тиші». «Відманн ретельно відмічає тишу у Фантазії, – зауважує автор. – У нього працює три різні позначення мовчання: знак дихання, знак дихання з ферматою та темпорально-нотована пауза (temporally notated rests). Виконавець повинен чітко розрізняти ці позначки та виконувати їх як зазначено» (Dierickx, 2018: 105).

Серед інших виконавських засобів композитор-виконавець наголошує на контрастностях (які мають бути навіть різкими), динаміці (яка також має бути контрастною), вільності темпу й артикуляції. До речі, К. Б. Рейес вважає, що «ступінь впливу виконавця на композитора є в цьому творі максимальним» (Reyes, 2017:32).

Висновки. *Синергійний етап виконавського аналізу* (з пропонованого алгоритму) дозволить підсумувати спостереження над твором Й. Відманна та відбиттям у ньому рис композиторського й виконавського стилів.

Фантазія для кларнета соло, обрана для аналізу, є першим твором композиторського доробку, але вона презентує напрацювання тих

певних рис, що стабільно характеризують композиторсько-виконавський стиль Й. Відманна. Те, що ми поставили як ініцію пропонованої теми «композитор versus виконавець», спрацьовує по відношенню до творчості митця в жодному випадку в сенсі не «проти», а «разом». І дійсно, усі дослідники (Reyes, Dierickx, Bruhn, Fein) акцентують органічність поєднання у творчості Й. Відманна композиторства та виконавства й вагомий вплив саме виконавського часопросторового відчуття на створення всієї композиції. Вбачаємо *паритетність обох видів творчості, що зумовлює їхнє взаємозбагачення*.

Захоплення творчістю К. М. Вебера, Й. Брамса, Р. Шумана, К. Штокгаузена, І. Стравінського плюс знання репертуару для кларнета названих авторів вплинуло на *композиторський* підхід Й. Відманна. Його стиль, з одного боку, поєднує безумовну традиційність у підході до запису тексту, гармонії, форми, з другого – втілює притаманну виконавцеві схильність до новацій, експерименту. З одного боку, орієнтуючись на Фантазію, вбачаємо в композиторських текстах прояв інтертекстуальності (постійні алюзії на відомі твори або інструментальні склади), з другого – прояв імпровізаційної природи виконавського мислення (зокрема, це має прояв у метроритмічній організації Фантазії).

Виконавство вплинуло на композиторський почерк Й. Відманна в аспекті *концертності* творів. Його плідна гастрольна та концертна діяльність, чітке розуміння паритету між художніми сенсами та віртуозністю, що захоплює та підкоряє слухачів, стало певним орієнтиром, зумовило вибір засобів виразності, тематики, темпів, театральність, ефектність опусів, причому не тільки для кларнета.

Рисами *виконавського* стилю Й. Відманна в загальному сенсі (орієнтуючись на його інтерв'ю, авторське виконання Фантазії та інших творів для кларнета) вважаємо такі:

- феєрична віртуозність, підкорена чіткій системі аплікатури;
- ретельний підхід до зручності виконання;
- оперування різними тембрами, притаманними різним регістрам інструмента, увага до динаміки та темпів;
- усвідомлення гармонії як фундаменту організації твору;
- робота зі звуком, відчуття його пластики, живого дихання, обертонових барв;

– інтелектуалізм виконання, що має прояв у чіткому уявленні про структуру твору, акцентування цезур, інших розділових знаків виконавського формотворення.

Наостанок зазначимо, що кларнет Й. Відманна не замкнений у просторі вже «відомого», а завжди шукає нові виходи до пошуку нового. Саме робота Й. Відманна зі звуком, артикуляцією, мультифоніками (частково реалізованими у Фантазії), технологічні новації та пошук нових звукових ефектів спровокували наступників до експериментальних творів для кларнета, що складає **перспективу** подальших розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

- Вовк, Р. А. (2004). *Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнетиста*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
- Громченко, В. В. (2007). *Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса.
- Громченко, В. В. (2020) *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія*, Дніпро: Ліра.
- Метлушко, В. О. (2012). Традиція и новаторство в пьесах для кларнета solo композиторов XX века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 479–488.
- Метлушко, В. О. (2014). *Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів XX століття*. (Автореф. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Besthorn, Florian Henri (2013). The widening, destruction and fusion of sounding bodies: the significance of the body in 'experimental chamber music' works by Jörg Widmann. *Gli spazi della musica*, 2, 2, 27–43.
- Bruhn, Siglind (2013). *The Music of Jörg Widmann*. Waldkirch, Germany: Edition Gorz.
- Dierickx, Zachary Daniel (2018). *The Clarinet Works of Jörg Widmann: A Performance Guide to Fantasie for Clarinet Solo with a Survey of Unaccompanied Clarinet Repertoire and Guide to Contemporary Techniques*. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University.

- Fein, Markus; Christopher, Peter (2015). *Im Sog der Klänge: Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*. Mainz, Germany: Schott Musik International.
- Jörg Widmann, interview by Dominik Wollenweber (2014). *Jörg Widmann in Conversation with Dominik Wollenweber* (video). Berlin Philharmonic, December 20, 2014. Accessed January 25 2018. URL: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/20329-5>
- Joerg Widmann (2005). *Fantasie for Clarinet solo*. URL: <https://www.schott-music.com/en/fantasie-noc176399.html>
- Lack, Graham (2005). *At Fever Pitch: The Music of Jörg Widmann*. *Tempo*, 59, 231 (Jan.), 29–35.
- Odom, David H. *A Catalog of Compositions for Unaccompanied Clarinet Published Between 1978 and 1982, with an Annot.*
- Rehfeldt, Phillip (2003). *New Directions for Clarinet*, 2nd ed. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Reyes, Cristo Barrios (2017). *Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para clarinete* (Tesis Doctoral). Universidad complutense de Madrid.
- Teixeira, E. (2014). *Motion Analysis of Clarinet Performers*.
- Transcription of interview in «Jörg Widmann on Playing Clarinet and His Musical Influences» (2013). *Interview filmed at the 92nd Street Y*, New York City, April 10. URL: <http://92yondemand.org/jorg-widmann-on-playing-clarinet-and-his-musical-influences>
- Nikolaievskia Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, Dikariev Serhii (2022). *Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype*. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX). 193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>)
- Wilsom, Flora (2018). *Jörg Widmann: the musical anarchist who brings a hefty dose of sheer joy*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2018/jan/05/jorg-widmann-german-composer-clarinettist-musical-anarchist-classical-history-sing-tune>

REFERENCES

- Vovk, R. A. (2004). *The history, acoustic nature and expressive possibilities of the clarinet player's fingering*. (Dissertation for a degree of a candidate of art history). Kyiv [in Ukrainian].
- Gromchenko, V. V. (2007). *Clarinet in the musical culture of Europe of the 18th century*. (Dissertation for a degree of candidate of art history). Odesa [in Ukrainian].
- Gromchenko, V. V. (2020) Wind solo in European academic composing and performing of the 20th – early 21st centuries (development trends, specifics, systematics): monograph, Dnipro: Lira [in Ukrainian].
- Metlushko, V. O. (2012). Tradition and innovation in pieces for solo clarinet by composers of the 20th century. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 37, 479–488 [in Russian].
- Metlushko, V. O. (2014). *The clarinet as a solo-ensemble instrument in the creative work of composers of the 20th century*. (Author's abstract for a degree of a candidate of art history). Kharkiv: KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
- Besthorn, Florian Henri (2013). The widening, destruction and fusion of sounding bodies: the significance of the body in 'experimental chamber music' works by Jörg Widmann. *Gli spazi della musica*, 2, 2, 27–43 [in English].
- Bruhn, Siglind (2013). *The Music of Jörg Widmann*. Waldkirch, Germany: Edition Gorz [in English].
- Dierickx, Zachary Daniel (2018). *The Clarinet Works of Jörg Widmann: A Performance Guide to Fantasie for Clarinet Solo with a Survey of Unaccompanied Clarinet Repertoire and Guide to Contemporary Techniques*. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University [in English].
- Fein, Markus; Christopher, Peter (2015). *Im Sog der Klänge: Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*. Mainz, Germany: Schott Musik International [in English].
- Jörg Widmann, interview by Dominik Wollenweber (2014). *Jörg Widmann in Conversation with Dominik Wollenweber* (video). Berlin Philharmonic, December 20. 2014. Accessed January 25 2018. URL: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/20329-5> [in German].

- Joerg Widmann (2005). *Fantasie for Clarinet solo*. URL: <https://www.schott-music.com/en/fantasie-noc176399.html> [in English].
- Lack, Graham (2005). *At Fever Pitch: The Music of Jörg Widmann*. *Tempo*. Vol. 59, No. 231 (Jan.), 29–35 [in English].
- Odom David, H. *A Catalog of Compositions for Unaccompanied Clarinet Published Between 1978 and 1982, with an Annot* [in English].
- Rehfeldt, Phillip (2003). *New Directions for Clarinet*, 2nd ed. Lanham, MD: Scarecrow Press [in English].
- Reyes, Cristo Barrios (2017). *Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para clarinete (Tesis Doctoral)*. Universidad complutense de Madrid [in Spanish].
- Teixeira, E. (2014). *Motion Analysis of Clarinet Performers* [in English].
- Transcription of interview in «Jörg Widmann on Playing Clarinet and His Musical Influences» (2013). *Interview filmed at the 92nd Street Y*, New York City, April 10. URL: <http://92yondemand.org/jorg-widmann-on-playing-clarinet-and-his-musical-influences> [in English].
- Yuliia Nikolaievska, Iryna Paliy, Volodymyr Chernenko, Iryna Tsurkanenko, Kateryna Lozenko, Olga Yurchenko, Serhii Dikariev (2022). *Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype*. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX). 193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>) [in English].
- Wilsom, Flora (2018). *Jörg Widmann: the musical anarchist who brings a hefty dose of sheer joy*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2018/jan/05/jorg-widmann-german-composer-clarinettist-musical-anarchist-classical-history-sing-tune> [in English].

Vladyslav Petryk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: petryk.vladyslav@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6047-3203>

**Fantasy for solo clarinet by Jorg Widmann:
composer vs performer**

Statement of the problem. *The relevance of the research topic is related to the need for a comprehensive study of Jörg Widmann's musical creative work, in particular in the aspects of compositional and performing activities and an in-depth performing analysis of his Fantasy for solo clarinet.*

Analysis of recent research and publications. *The study is based on the works that examine the creativity of composers of the 20th century (Gromchenko, Vovk, Metlushko, Odom, Rehfeldt, Teixeira); the creative work of J. Widmann (Bruhn, Besthorn, Reyes, Dierickx); of the fantasy genre (Nikolaievskia & others), as well as an interview with the composer (Wollenweber; Wilsom, Fein, Christopher).*

The main objective of the study *is to perform a performing analysis of the selected composition in terms of mutual influences of the artist's compositional and performing styles.*

The scientific novelty *is related to the formation of the author's algorithm of the performing analysis and its application to the selected composition based on one's own interpretation. The author's algorithm includes such stages as intellectual, technological and synergistic, which allows one to fully understand the genre and style concept of the composition and the way of its implementation.*

Research methodology *is based on an analytical approach (performing analysis), genre, style and system approaches are also involved.*

Results. *The intellectual stage of the performing analysis made it possible to find genre principles and their individual manifestation in J. Widmann's creativity. The manifestation of intertextuality is marked by constant allusions to the famous compositions by C. M. Weber, J. Brahms, R. Schumann, K. Stockhausen, I. Stravinsky or instrumental compositions; performance influence – through the manifestation of the improvisational nature of performing thinking (in particular,*

regarding the metrorhythmic organization of Fantasy) and the concert nature of the compositions, which led to the choice of means of expression, themes, tempos, theatricality, and the effectiveness of the opus. The form of Fantasy is defined as a contrastive-composition, the importance of a harmonious solution is emphasized.

The technological stage of the performing analysis touches upon the issues of the instrument, technological features of performance (multiphonics, playing in the lowest register of the clarinet in the nuance of ppp, creating a loud noise from the valves of the instrument, clicking keys, working with a fast tempo, contrasting dynamics, double-tongue technique for playing sixteenths, etc.).

Conclusions contain a synergistic stage of performing analysis. Thus, it is indicated that Fantasy presents the development of certain features that consistently characterize the compositional and performing style of J. Widmann. Emphasis is placed on the organic combination of composing and performing in the creative work of J. Widmann and the significant influence of the performer's sense of time and space on the creation of his compositions, it is indicated that the parity of both types of creativity determines their mutual enrichment.

Such features of the composer's creativity as the synthesis of tradition/innovation, intertextuality, concert performance, intellectualism, the diversity of the composer's legacy and the breadth in the involvement of instruments, styles, and themes are singled out as well as the manifestation of the improvisational nature of performing thinking, the influence of the performing time-space feeling on the creation of compositions. We have named the following features of J. Widmann's performing style: virtuosity, thorough approach to ease of performance; inquisitiveness, working with different timbres, attention to dynamics and tempos; awareness of harmony as the foundation of the organization of the composition; working with sound, feeling its plasticity, living breath, overtone colours; intellectualism of performance, which is manifested in a clear idea of the structure of the composition, accentuation of caesuras, other punctuation marks of performing formation.

Keywords: *fantasy genre, compositions for solo clarinet, performance on the clarinet, composing-performing creativity of J. Widmann, performing analysis, performing time-space.*

УДК 781.22: 782.01(477)

DOI 10.34064/khnum1-6508

Чен Ке

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: 380027649@qq.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0901-9029>

Поняття «тембр-амплуа» в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку

У категоріальній системі, що слугує осмисленню виконавського і композиторського процесів в опері, поняття «тембр-амплуа» протягом першої чверті XXI століття займає вагоме місце. Використання цього поняття охоплює історико-теоретичний і виконавсько-семантичний шляхи вивчення оперного мистецтва в українському музикознавстві. Оскільки використання поняття постійно поширюється, набуваючи нових відтінків змісту і призначення, доцільно систематизувати й підсумувати певні результати оперування ним у дослідницьких працях українських музикознавців. У зв'язку з цим у пропонованій роботі особливої значущості набуває термінологічний метод аналізу, наведений для з'ясування змістових меж і перспективного розвитку означеного поняття.

Ключові слова: *термінотворчий процес, оперологія, філософія голосу, тембр-амплуа, характер, оперний образ.*

Постановка проблеми. Новітнє вітчизняне музикознавство вирізняє активний термінотворчий процес, сутність котрого полягає в уведенні нових понять з метою конкретизації і узагальнення художніх сенсів у музичному мистецтві, увиразнення та специфікації їх структур і функцій. Серед таких термінотворчих феноменів музикознавчої науки XXI століття вагоме місце займає *поняття «тембр-амплуа»*, що слугує визначенню виразової і технічної приро-

ди вокальних голосів, що функціонують у семіосфері опери. Набуття поняттям «тембр-амплуа» широкого використання в історико-теоретичній і виконавській сферах оперології актуалізує необхідність спеціальних спостережень і висновків щодо осмислення можливостей та результатів його тлумачення і використання в українському музикознавстві першої чверті ХХІ століття, змістовних меж заданої дефініції, пов'язаних з нею методологічних засад, а також прогнозування перспективних шляхів її подальшого застосування.

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає у визначенні етапів розвитку, етимології, суми значень, функцій, результатів і перспектив поняття «тембр-амплуа», що є актуальним і широко використовуваним у контексті української оперології.

Останні дослідження і публікації, що уведено до роботи як матеріал дослідження, утворюють доволі широке коло, описане навколо такого понятійного «центру», як тембр-амплуа. Для досягнення мети до статті уведений аналіз таких досліджень: Є. Б. Авраменко «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голособразу” (на прикладі драматичного тенора)» (Авраменко, 2020), Н. Ф. Міліченкова «Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з “Пікової дами” П. Чайковського» (Міліченкова, 2020); В. А. Мітюшкін «Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя і Томського в опері П. І. Чайковського “Пікова дама”»)» (Мітюшкін, 2020); О. В. Оганезова-Григоренко «Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві» (Оганезова-Григоренко, 2021); Хань Сяосянь «Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травесті» (Хань Сяосянь, 2008); Хе Цзяньхуй «Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості ХVІІІ–ХХ століть» (Хе Цзяньхуй, 2016); Хон Чен «Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі ХІХ–ХХ століть» (Хон Чен, 2008). У наведених роботах як центральне ключове слово постає тембр-амплуа, містяться оригінальні підходи до дефініції поняття, що вивчається, а також представлені шляхи його наукового осмислення і функціонування в контексті конкретного оперного часопростору. Названі змістовні ознаки авторського тлумачення по-

няття «тембр-амплуа» зумовили доцільність їх уведення до тексту з метою реалізація поставленої мети.

Мета статті – узагальнити досвід функціонування поняття тембр-амплуа у наукових працях першої чверті ХХІ століття. Досягненню наведеної мети сприятимуть **такі завдання:**

- визначити етапи формування й умови застосування поняття, що вивчається;
- встановити етимологію, змістовий обсяг, коло значень (функцій), властивих поняттю «тембр-амплуа», на основі аналізу наукової літератури;
- систематизувати відповідні методи дослідження (дослідницькі шляхи), що застосовуються в процесі вивчення поняття;
- визначити подальші перспективи розвитку поняття «тембр-амплуа» у вітчизняній науці.

Методологія дослідження зумовлена його темою, метою та завданнями. Щоб надати періодизацію етапів застосування поняття «тембр-амплуа» в українському музикознавстві і вмотивувати їх, до статті уведені *історичний метод; термінологічний аналіз, що* слугує визначенню змістовного об'єму поняття «тембр-амплуа» та особливостей його функціонування у відомих наукових працях; етимологічний, застосований для встановлення специфіки походження аналізованого поняття; *етимологічний підхід, що* сприяє розумінню специфіки походження й етимону (першоначального значення) поняття, що вивчається; *системно-функціональний метод, призначений* для диференціації рівнів музикознавчої інтерпретації поняття «тембр-амплуа» і цілісного раціонального охоплення його функцій і змістових рівнів; залучення *інтонаційного підходу* є обов'язковим і постає як той базис, з котрого зрощуються розмаїті наукові концепції, зумовлені розкриттям змісту поняття «тембр-амплуа».

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія зародження поняття «тембр-амплуа», що починається у перші роки ХХІ століття, пов'язана з досягненнями у науковій школі *доктора мистецтвознавства, професора О. М. Маркової*. Дисертаційна робота Хань Сяоянь «Символіка в партіях оперних співачок-травесті» (захищена 2007 року) постала як своєрідний підготовчий етап до введення по-

няття «тембр-амплуа» до українського оперологічно-музикознавчого контексту; адже у цій дисертаційній праці були сформовані передумови введення центрального для цього дослідження поняття, міфолого-філософський підхід до аналізу оперного голосу, а також *проблемне коло* та дослідницька мета, котрі невдовзі стануть визначальними для вивчення нововведеної дефініції.

Поняття «тембр-амплуа», що увійшло як одне з ключових до новітньої української оперології, розкриваючи один із перспективних напрямів її розвитку, було визначено й уведено до кандидатської дисертації Хон Чен «Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX–XX століть», захищеної 2008 року під науковим керівництвом професора О. М. Маркової. Тобто саме з 2008 року розпочинається історія оперування і наукового осмислення поняття «тембр-амплуа», що на сьогодні набуло значення базового і фундаментального в українському виконавському вокальному музикознавстві, перспективи застосування котрого розкриваються протягом подальших років розвитку наукової галузі.

Аналіз дисертаційної роботи Хон Чен дозволив дійти висновку, що загальне розуміння поняття «тембр-амплуа» в його висхідному сенсі базується на концепціях міфологічного і філософського походження. У контексті вчення про «міфологію голосу» вибір тембра-амплуа набуває сакралізованої мотивації, адже має співвідноситися із уявленнями про структуру світобудови і символотворчими традиціями театральноритуальних культур. Співвідношення поняття, що вивчається, з «філософією голосу» надає тембру-амплуа не стільки типологічної функції своєрідного мірила художньої досконалості співака у відтворенні оперного образу, але й «вищого змісту». Його розкриття уможлиблюється завдяки осмисленню тембру-амплуа, самої природи оперно-вокального голосу як виразника світоглядницьких функцій, об'єкта любомудрого споглядання, здійсненого (замість традиційного фізіологічного підходу) з онтологічних, символотворчих, гносеологічних і герменевтичних позицій.

Важливим з точки зору усвідомлення змістової напруги, власливої поняттю «тембр-амплуа», є *з'ясування його етимології*. Поняття «тембр-амплуа» утворюється на основі взаємодії двох са-

мостійних музикознавчо-театрознавчих термінів – тембр і амплуа. Підкреслимо, що традиційне розуміння термінів «амплуа» і «тембр» зумовлено їх драматично-театральним походженням: тембр у світлі театральньо-драматичної теорії поставав як одна з характеристик амплуа. Тобто взаємовідносини термінів «тембр» і «амплуа» мають доволі усталені традиції. Як складові поняття «тембр-амплуа» обидва драматично-театральні терміни набувають у музикознавстві функції вираження специфіки вокального голосу («голосообразу», за С. Авраменком) в оперному мистецтві. Підкреслимо, що змістова специфіка поняття «тембр-амплуа» пов'язує обидва театральні світи – оперний і драматичний, що зумовлює залучення теорій драматично-театрального походження до оперологічних концепцій. Об'єднавши дві театральні складові, поняття «тембр-амплуа» набуло значення актуальної характеристики оперного співу як сценічної реалізації оперної ролі.

Попри те, що історія розвитку цього поняття на сьогодні є доволі лаконічною, адже не перевищує п'ятнадцяти років, інтенсивність його затребуваності в українському музикознавстві у контексті новітніх наукових розвідок у сфері історії і теорії оперного мистецтва засвідчує його актуальність і багатющий потенціал, відчутий представниками різних музикознавчих генерацій. Прийшов час аналітичних узагальнень щодо етапів розвитку поняття «тембр-амплуа» та встановлення регламентативних меж і типології його змістовного обсягу.

Поглиблена розробка і розвиток змістових градацій наведеного поняття, що відбулася і відбувається протягом подальших років (тобто з 2010 р. по теперішній час), спостережена у роботах українських учених, що працювали над дисертаціями в українських музичних академіях і університетах під керівництвом досвідчених спеціалістів, уможлиблює правомірність висновку щодо формування нового вчення естетичного, історичного і теоретично-практичного характеру у структурі оперології і вокальної педагогіки.

2016 року під керівництвом кандидата мистецтвознавства, професора А. Я. Кулієвої (представниці наукової школи О. М. Маркової) Хе Цзяньхуй захистив дисертацію «Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості XVIII – XX століть» (Хе Цзяньхуй,

2016), яка заслуговує на особливу увагу у зв'язку з тим, що в ній природу тембру-амплуа баса – високого баса розкрито на основі порівняльного аналізу як у європейській, так і в китайській культурах. Що стосується китайської культури, то дисертант висвітлив тут як первинне ритуальне походження тембру-амплуа баса, пов'язавши його з маскою старого шена в старовинних музичних спектаклях.

Поширення поняття «тембр-амплуа» на інші часопростори виконавсько-музикознавчого мислення України знаменувало його визнання і подальший перспективний розвиток. Значним кроком на шляху розвитку змісту поняття «тембр-амплуа» стала захищена 2017 року дисертація Тан Чжанчен «Специфіка трактовки баса в опері XVII–XIX століть: між амплуа і характером» (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент С. Г. Анфілова) (Тан Чжанчен, 2017). Через зіставлення властивостей та можливостей оперних тембрів-амплуа і пов'язаних із ними характерів, як і особливостей їх втілення в оперному мистецтві XVII–XIX століть, вчення, що формується, набуло поглибленості і нових поштовхів до розвитку.

Перспективного значення у дослідженні Тан Чжанчен (Тан Чжанчен, 2017) набувають спостереження компаративного характеру щодо еволюції трактування баса в опері XVII–XIX століть від амплуа до характеру, що тлумачні як діалектична пара, складові котрої перебувають в опозиції один до одного. Отже, до амплуа і тембру в роботі Тан Чжанчен додається ще один театрознавчий термін – характер, що у цьому випадку слугує музикознавчому вивченню оперних персонажів як таких, що вже «вивільнилися від штампів». На розвиток заслуговують також такі подані у роботі Тан Чжанчен теоретичні положення, як багат шаровість оперного тексту, що зумовлює специфіку аналізу функцій тембру-амплуа в його структурі, а також типологія оперного амплуа (амплуа ролі, партитурне амплуа ролі, виконавські варіації партії ролі).

Етап вдалої апробації поняття «тембр-амплуа», уведеного у науковому класі О. М. Маркової, змінився етапом стабілізації, пов'язаним із набуттям ним усталеного змісту (системи змістів), завоювання відповідного місця у категоріально-понятійній системі української оперології.

Другий етап у розвитку оперологічного поняття, що вивчається, розпочався з рубіжного 2020 року. Такий висновок, як і його об'єктивність, зумовлений своєрідним «стрибком» у застосуванні й актуалізації цього поняття, що охоплює все більшу і більшу кількість наукових праць різних дослідницьких жанрів. Набувши достатньої апробації протягом 2008–2017 рр., воно перетворилося на загальноносприйняте та усталене у структурі виконавського музикознавства й оперології. Розпочалася доба визнання і широкого використання цього поняття.

Отже, з початку 2020-х років поняття «тембр-амплуа» набуло подальшого розвитку, охопивши та об'єднавши цілий ряд наукових робіт. Це означає, що поняття, понятійний обсяг котрого вивчається у наведеній роботі, набуло значення того «зерна», того «ґрунту», із плідних глибин котрого зросли нові «паростки» наукової думки, тяжіючи до об'єднання у «букет» нового наукового вчення у структурі оперології.

Серед робіт, у котрих розробка змістового обсягу поняття «тембр-амплуа» відбувається на початку другого періоду функціонування у структурі оперознавства, назвемо надруковані протягом 2020–2021 рр. статті: Є. Б. Авраменка «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голосообразу” (на прикладі драматичного тенора)»; Н. Ф. Міліченкової «Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з “Пікової дами” П. Чайковського»; В. А. Мітюшкіна «Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій князя Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»)»; О. В. Оганезової-Григоренко «Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві».

Наведені роботи, по-перше, мають відношення до визначення дефініції поняття «тембр-амплуа» через формулювання його призначення (праці Є. Авраменка, В. Матюшкіна, О. Оганезової-Григоренко), а також до формування аналітичних принципів дослідження обраної проблематики (відзначимо роль роботи Н. Міліченкової).

У кожній з наведених робіт термінологічний аналіз постає як методологічний засіб усвідомлення понятійної природи тембру-амп-

луа, його функцій і призначення. У статтях 2020–2021 рр. самі назви постають як концентровано подані визначення ключового для нашої роботи поняття. Тембр-амплуа постає у безпосередньому зв'язку з оперним (музичним) образом, набуваючи значення «інструменту» й основи його побудови. Отже, вокальний тембр-амплуа і оперний образ не постають як тотожні феномени, оскільки співвідносяться між собою як свого роду причина і наслідок, базова диференціація більшою мірою технічного характеру і її художній результат, що виникає як підсумок складних технологічних і філософсько-узагальнюючих, а також індивідуально усвідомлених процесів відтворення вокального оперного образу.

За Є. Б. Авраменком, тембр-амплуа, здатний втілити семантику характеру оперного персонажу, «... “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя, спосіб його художнього мислення; особливості комунікації з глядачем» (Авраменко, 2020: 94).

Що стосується аналітичного процесу вивчення феномена тембру-амплуа, то тут, на нашу думку, доречно розглянути роботу заслуженої артистки України Н. Ф. Міліченко (Міліченко, 2020), яка узагальнила власний виконавський досвід у науковій праці. Доцільно звернутися до методологічної бази цього дослідження як до досвіду формування шляхів вивчення ключового питання дослідження. Базуючись на інтонаційному підході в розробці О. М. Маркової, авторка дослідження залучає також «герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики»; пов'язує генезу цього тембру з концепцією росинівського «досконалого» сопрано; встановлюючи паралелі оперного образу з драматично-театральними аналогіями, спирається на компаративний метод дослідження; визначає ключову семантичну функцію оперної героїні.

Підсумовуючи, узагальнимо методологічні засади дослідження феномена тембру-амплуа в оперному мистецтві, до котрих слід віднести інтонаційний, герменевтично-інтерпретаційний, історико-генетичний, компаративний, структурно-функціональний.

О. В. Оганезова-Григоренко надає дефініції поняття «тембр-амплуа», стверджуючи нетотожність його функцій і значення оперному образу. Поруч із цим підкреслює, що авторка тлумачить

тембр-амплуа як «різнобічний феномен», здатний «втїлити семантику характеру оперного персонажу», упредметити у вокальному звуці тип особистості героя, що постає у функції «основи музичного образу» (Оганезова-Григоренко, 2021: 440). Поняття «тембр-амплуа», за О. В. Оганезовою-Григоренко, визначає специфіку голосу оперного співака, що має володіти «визначною барвою голосу» (Оганезова-Григоренко, 2021: 442) та «мати певні висотні характеристики відповідно до загальної типології голосів» (Оганезова-Григоренко, 2021: 440). Тембр-амплуа – «“підтип” оперного голосу» (там само), «своєрідне психологічне “тавро” персонажу в опері» – виступає як «розгорнута психологічна характеристика загального типу голосу у конкретному музично-драматичному контексті» (там само). Слід також звернути увагу на подані у статті О. В. Оганезової-Григоренко засади типології оперних тембрів-амплуа, що мають ґрунтуватися «на принципах експресивності та натуральності голосів» (там само).

Значимо, що якщо в дисертаційній роботі Тан Чжанчен, виконаній під керівництвом С. Г. Анфілової, тембр-амплуа постає як передумова створення оперного характеру, то у працях Є. Б. Авраменка, Н. Ф. Міліченко, В. Мітюшкіна, О. В. Оганезової-Григоренко аналізоване поняття є передумовою відтворення оперного образу. Підкреслимо, що у такому разі засаднича функція поняття «тембр-амплуа» примножується, постаючи передумовою композиторського і виконавського вибудування й оперного характеру, й оперного образу. В обох випадках тембр-амплуа тлумачений як ґрунтовна професійна основа, на базі котрої вибудовуються вищі художні концепції в оперній творчості – у її виконавському і композиторському проявах.

Наприкінці 2022 року поняття «тембр-амплуа» отримало потужний імпульс для свого подальшого розвитку. Такий висновок зроблено в результаті аналізу переліку тем аспірантських досліджень, поданих Вченою радою ОНМА імені А. В. Нежданової (Витяг, 2022). Згідно з планом, проблематикою, пов’язаною із вивченням явища тембр-амплуа, будуть займатися п’ять аспірантів академії. У науковому класі професора О. М. Маркової такою тематикою будуть займати-

ся Ван Юйці («Меццо-сопрано як друге сопрано і тембр-амплуа в музиці другої половини XIX–XX століть») і Гао Лей («Ліричний тенор як тембр-амплуа в оперному вокалі XIX –XX століть»); у науковому класі доктора мистецтвознавства, професора О. В. Оганезової-Григоренко таку проблематику буде вивчати Гуань Цзехао («Тембр-амплуа як основа та інструмент реалізації образу в опері (на прикладі баритональних оперних партій»)). Зазначимо, що протягом наступних чотирьох років повинні з'явитися завершені наукові концепції, що мають представити шляхи розвитку поняття «тембр-амплуа» на наступному етапі розвитку української оперології. Таким чином, наприкінці 2022 року було закладено серйозні перспективи подальшого розвитку поняття «тембр-амплуа».

Аналіз наведених наукових праць дозволяє зробити висновок, що поняття «тембр-амплуа» визначає оперологічні пошуки дослідників, націлені на розкриття проблем історико-теоретичної, методологічної і семантологічної проблематики у вокально-виконавській сфері. Водночас це поняття і сьогодні зберігає свою актуальність як інструмент типологічного вивчення явищ оперних тембру і театрального амплуа як засобів «голосообразу» (Авраменко, 2020).

Слід додати: якщо амплуа як таке постає у значенні класифікації ролей героїв драматичного театру, то тембр-амплуа набуває іншого змістового відтінку, уособлюючи властивості типізації оперних голосів. Зазначимо при цьому, що розподіл за театральними амплуа також передбачав відповідність певним типам голосів.

Висновки. Проведений аналіз наукових джерел дозволив узагальнити декілька характерних властивостей, притаманних науковому тлумаченню поняття «тембр-амплуа». По-перше, уможливилось виокремити такі етапи розвитку цього поняття, а саме: етап його апробації і етап стабілізації його смислового навантаження. По-друге, виокремлено рівні дефініційного тлумачення центрального для нашого дослідження поняття «тембр-амплуа». Наприклад, Тан Чжанчен розглядає тембр-амплуа як передумову формування оперного характеру; Є. Б. Авраменко тлумачить тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу»; В. А. Мітюшкін розуміє тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу;

О. В. Оганезова-Григоренко визначає тембр-амплуа як основу музичного образу у вокальному мистецтві. По-третє, з позицій тлумачення оперних голосів як тембрів-амплуа в новітній українській оперології певний досвід вивчення набули бас / високий бас (Тан Чжанчен, Хе Цзянхуй, Хон Чен), баритон (В. А. Мітюшкін), драматичний тенор (Є. Б. Авраменко), драматичне сопрано (Ф. Н. Міліченкова).

Перспективи дослідження полягають у необхідності подальшого вивчення тембру-амплуа в його понятійно-термінологічному змісті, осмислення виразово-технічних можливостей оперних класифікацій і ролей. Важливою перспективою постає завдання «сумарного» (сукупного) використання понятійних градацій тембру-амплуа в єдності значень і функцій, поданих у наведених у цій роботі дослідженнях. «Сумарне» тлумачення центрального для нашого дослідження поняття «тембр-амплуа» зумовить доцільність і об'єктивність результатів системно-цілісного аналізу опери як драми.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 30, 1, 89–96.
- Витяг з протоколу № 6 засідання вченої ради ОНМА імені А. В. Нежданової від 23 грудня 2022 за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vitag-6-vid-23/12/2022>. (дата звернення – 12.07.2023).
- Маркова, О. М. (1987). Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 22, 23–30.
- Міліченкова, Н. Ф. (2020). Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з «Пікової дами» П. Чайковського. *Вісник НАКККІМ: науковий журнал*, 2, 241–246.
- Мітюшкін, В. А. (2020). Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя і Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура*, 30, 1, 69–83. DOI:10.31723/2524-0447-2020-31-1-6

- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis*. Odessa, 440–459.
- Саврук, С. М. (2010). *Театральність як творчий принцип музично-виконавського мистецтва (на прикладі фортепіанного виконавства)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ЛНМА імені М. В. Лисенка.
- Тан Чжанчен (2017). *Специфіка трактовки баса в опері XVII–XVIII століть: між амплуа і характером*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Хань Сяосянь (2008). *Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-траветті*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка.
- Хе Цзяньхуй (2016). *Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості XVIII–XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової.
- Хон Чен (2008). *Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX–XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: ОДМА імені А. В. Нежданової.

REFERENCES

- Avramenko, E. B. (2020). Timbre-amplitude as a tool for expressing the operatic «voice image» (on the example of a dramatic tenor). Musical art and culture: Scientific Bulletin of the A. V. Nezhdanova ONMA. Odesa: Helvetica Publishing House, 30, 1, 89–96 [in Ukrainian].
- Extract from Minutes No. 6 of the meeting of the Academic Council of the A. V. Nezhdanova ONMA of 23 December 2022, speciality 025 – «Musical Art». URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vitag-6-vid-23/12/2022>. (accessed 12.07.2023) [in Ukrainian].
- Markova, O. M. (1987). The concept of «intonational idea» in the light of socio-cultural approach. *Ukrainian musicology*. Kyiv: Musical Ukraine, 22, 23–30 [in Ukrainian].
- Milichenkova, N. F. (2020). Dramatic soprano as a timbre-role in its refraction in the role of Lisa from Tchaikovsky's The Queen of Spades. *Bulletin of NACCCIM: a scientific journal*, 2, 241–246 [in Ukrainian].

- Mityushkin, V. A. (2020). Timbre-amplitude as a tool for psychological portrayal of the opera image (based on a comparative analysis of the parts of the Prince and Tomsky in Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades*). *Musical Art and Culture*. Scientific collection of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 30, 1, 69–83. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-31-1-6 [in Ukrainian].
- Oganezova-Grigorenko, O. V. (2021). Timbre-amplitude as the basis of the musical image in vocal art. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universality*. Odesa, 440–459 [in Ukrainian].
- Savruk, S. M. (2010). *Theatricality as a creative principle of musical and performing arts (on the example of piano performance)*. Avtoref. D. thesis. Lysenko National Music Academy [in Ukrainian].
- Tan Zhangchen (2017). *The specificity of the interpretation of the bass in the opera of the seventeenth-eighteenth centuries: between the role and the character*. PhD thesis. D. thesis... 17.00.03. Kotlyarevskyy National University of Music and Drama [in Ukrainian].
- Han Xiaoxian (2008). *The symbolism of duality in the roles of travesty opera singers*. Ph. ... Cand. Lviv, Mykola Lysenko National Music Academy [in Ukrainian].
- He Jianhui (2016). *The timbre-role of the bass-baritone – high bass in the operatic creativity of the eighteenth century*. Ph. D. thesis. Odesa: A. V. Nezhdanova National Music Academy [in Ukrainian].
- Hong Chen (2008). *The phenomenon of bass timbre-role in opera singing of the nineteenth and twentieth centuries*. Ph. ... Cand. Odesa: A. V. Nezhdanova State Music Academy [in Ukrainian].

Chen Ke

Kharkiv I. P. Kotyarevsky National University of Arts,
PhD student of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: 380027649@qq.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0901-9029>

The concept of timbre-role in ukrainian opera: interpretation and development prospects

In the categorical system that serves to comprehend the performing and composing processes in opera, the concept of timbre-amplitude has occupied a significant place during the first quarter of the twenty-first century. The use of the concept under study covers the historical-theoretical and performance-semantic ways of studying opera art in Ukrainian musicology. Since the use of the concept is constantly expanding, acquiring new shades of content and purpose, it is advisable to systematize and summarize certain results of its use in the research works of Ukrainian musicologists. In this regard, the terminological method of analysis, which is used to clarify the meaningful boundaries and prospective development of this concept, is of particular importance in the proposed work.

Statement of the problem. *The latest national musicology is distinguished by an active term creation process, the essence of which is the introduction of new concepts in order to specify and generalize artistic meanings in the musical art, to express and specify their structures and functions. Among such term-forming phenomena of the musicological science of the twenty-first century, a significant place is occupied by the concept of timbre-amplitude, which serves to define the expressive and technical nature of vocal voices functioning in the semiosphere of opera. The widespread use of the concept of timbre-amplitude in the historical, theoretical and performing spheres of opera studies actualizes the need for special observations and conclusions regarding the comprehension of the possibilities and results of its interpretation and use in Ukrainian musicology of the first quarter of the twenty-first century, the content boundaries of this definition, the methodological principles associated with it, as well as the forecasting of promising ways of its further application.*

Recent research and publications included in this paper as research material form a rather wide circle described around such a conceptual «centre» as timbre-amplitude. In order to achieve the goal, the article includes an analysis of such studies: Avramenko E. B. «Timbre-role as a tool for expressing the operatic voice image (on the example of a dramatic tenor)»; Milichenkova N. F. «Dramatic soprano as a timbre-amplitude in its refraction in the role of Lisa from Tchaikovsky's *The Queen of Spades*»; Mityushkin V. A. «Timbre-amplitude as a tool for psychological portrayal of the opera image (based on the comparative analysis of the parts of the Prince and Tomsky in Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades*). P. I. Tchaikovsky's «*The Queen of Spades*»); Oganezova-Grigorenko O. V. «Timbre-role as the basis of the musical image in vocal art»; Han Xiaoxian «Symbolism of duality in the parts of opera travesti singers»; He Jianhui. «The timbre-role of the bass-baritone – high bass in the operatic works of the eighteenth century»; Hong Chen. «The Phenomenon of the Timbre-Role of the Bass in Opera Singing of the Nineteenth and Twentieth Centuries». These works use timbre-amplitude as a central keyword, contain original approaches to the definition of the concept under study, and present ways of its scientific comprehension and functioning in the context of a specific operatic time-space. The above-mentioned substantive features of the author's interpretation of the concept of timbre-role have determined the expediency of their introduction into this text in order to achieve the goal.

Objectives, methods and novelty of the research of the study is entirely determined by its topic, aim and objectives. In order to provide a periodization of the stages of application of the concept of timbre-range in Ukrainian musicology and to motivate them, the article includes the historical method; terminological analysis, which serves to determine the content of the concept of timbre-range and the peculiarities of its functioning in well-known scientific works; etymological analysis, which is used to establish the specifics of the origin of the analyzed concept; etymological approach, which contributes to the understanding of the specifics of the origin and etymon (original meaning) of the concept under study; system-functional method, designed to differentiate the levels of musicological interpretation of the concept of timbre range and holistic rational coverage of its functions and content levels; involvement of the intonation approach is mandatory and appears as the basis from which various scientific concepts are spliced, due to the disclosure of the content of the concept of timbre-range. The scientific novelty

of the proposed study is to determine the stages of development, etymology, sum of values, functions, results and prospects of the concept of timbre-amplitude, which is relevant and widely used in the context of Ukrainian operalogy.

Results and Conclusions. *The analysis of scientific sources has made it possible to summarize several characteristic properties inherent in the scientific interpretation of the concept of timbre-amplitude. Firstly, it was possible to distinguish the following stages of development of the studied concept, namely the stage of its approbation and the stage of stabilization of its semantic load. Secondly, the levels of definitional interpretation of the central concept of timbre-amplitude, which is the focus of this study, were identified. For example, Tang Zhangcheng considers timbre-range as a prerequisite for the formation of operatic character; Avramenko E. B. interprets timbre-range as a tool for expressing the operatic «voice image»; V. A. Mityushkin understands timbre-range as a tool for psychological portrayal of the operatic image; O. V. Oganezova-Grigorenko defines timbre-range as the basis of the musical image in vocal art. Thirdly, from the point of view of interpreting opera voices as timbre-roles in the modern Ukrainian opera literature, bass/high bass (Tang Zhancheng, He Jianhui, Hong Chen), baritone (V. A. Mityushkin), dramatic tenor (E. B. Avramenko), and dramatic soprano (F. N. Milichenkova) have gained some experience in studying them. The prospects of the research lie in the need for further study of timbre-role in its conceptual and terminological content, comprehension of expressive and technical possibilities of opera classifications and roles. An important prospect is the task of «total» (cumulative) use of the conceptual gradations of timbre-range in the unity of meanings and functions presented in the studies perspective in this paper. The «total» interpretation of the central concept of timbre-amplitude for this study will determine the expediency and objectivity of the results of a systematic and holistic analysis of opera as drama.*

Keywords: *terminological process, opera theory, philosophy of voice, timbre-amplitude, character, operatic image.*

Стаття надійшла до редакції 24 листопада 2022 року

УДК 78.071.1(430)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum1-6509

Пей Юнтін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 519746607@qq.com

ORCID iD: 0009-0003-0507-5792

Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання

Парні жіночі образи в оперному мистецтві утворюють свій маленький всесвіт, у якому вони розвиваються та зіставляються. Мета дослідження полягає у визначенні характеру взаємодії двох жіночих образів – Ельзи та Ортруди – в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера. Новизна постановки проблеми полягає в тому, що вперше досліджується взаємозв'язок парних жіночих образів як музикознавча проблема; виокремлюються семантичні елементи музичної мови та драматургічні особливості становлення парних жіночих образів на прикладі опери «Лоенгрін» Р. Вагнера. У статті докладно характеризується інтонаційний та драматургічний розвиток жіночих образів на основі їх парного зіставлення. У висновках підтверджується, що взаємодія між образами Ельзи та Ортруди відтворює вічне протистояння добра і зла. Контрастність героїнь відображається композитором на рівні музичної мови. У процесі композиційного розвитку два жіночих персонажі контрастують та водночас взаємодіють один з одним, а на рівні музичного втілення – представлені як єдина драматургічна лінія.

Ключові слова: творчість Р. Вагнера, драматургічний розвиток, контраст, оперне мистецтво, опера «Лоенгрін», парні жіночі образи.

Постановка проблеми. Музичний образ в опері народжується і конструюється композитором, втілюється у створюваному ним творі в матеріальних формах (пластика, звук, мелодія, слово) і відтворюю-

ється у світі глядача, відвідувача виставки, слухача. На відміну від інших образів (віртуально-комп'ютерного, наукового, математичного) музичний має цілісно-духовний зміст, у якому органічно злито інтелектуальне та емоційно-чуттєве ставлення автора до дійсності та самого себе.

Образна мова оперного мистецтва реалізує і передає людям певні ціннісні орієнтири, естетичні ідеї та ідеали, принципи і норми життя, що відбивають прекрасне. Парні жіночі образи в оперному мистецтві утворюють свій маленький всесвіт, в якому вони розвиваються та зіставляються. На рівні їх протиставлення відтворюється повнота життя, що характеризується піднесеним і низинним, прекрасним і потворним, трагічним і комічним. Ступінь повноти відображення життя і привабливість музичних образів залежать від фантазії та майстерності композитора.

Створення яскравих жіночих образів в опері часто-густо базується на зіставленні. Це робиться для того, щоб викликати у слухача насамперед співчуття чи відчуження, співпереживання чи антипатію від споглядання представлених образів. Проблема парних жіночих образів в оперному мистецтві вивчена ще недостатньо, хоча вона заслуговує на увагу як музикознавців, так і виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед сучасних наукових розвідок, присвячених творчій особистості Р. Вагнера, його світогляду та авторському стилю, – праці Б. Котюк (2013), С. Олійник (2018), О. Кобзар (2013), Л. Гаврильчик (2015), О. Шаповал (2019), О. Кобзар (2010), І. Ягодзинської (2012). При цьому велику увагу дослідники приділяють символіці та міфо-поетичним тенденціям в оперній творчості композитора.

Особливий інтерес для нашої теми становлять наукові розробки, присвячені дослідженню опери «Лоенгрін». Зокрема, дослідження музичної драматургії твору міститься у статті О. Роценко (2019).

Важливе значення також мають праці, пов'язані з дослідженням жіночих образів в опері: їхньої художньої специфіки, семантики, драматургічної ролі. Серед них – наукові статті В. Антонюк (2012), Ч. Ван (2012), Ч. Івен (2018).

Отже, актуальність запропонованої теми зумовлена відсутністю досліджень, спеціально присвячених парним жіночим образам в оперному мистецтві.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше: 1) досліджується взаємозв'язок парних жіночих образів як музикознавча проблема; 2) виокремлюються семантичні елементи музичної мови та драматургічні особливості становлення парних жіночих образів на прикладі опери «Лоенгрін» Р. Вагнера.

Мета дослідження полягає у визначенні характеру взаємодії двох жіночих образів – Ельзи та Ортруди – в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера. Означена мета потребує вирішення таких завдань:

- виявити відмінні риси у музичній мові двох жіночих персонажів;
- визначити основні драматургічні етапи розвитку парних жіночих образів та характер їх взаємодії.

Відповідно до мети і поставлених завдань використовуються такі *методи дослідження*: системний, структурно-функціональний, порівняльний, метод інтонаційно аналізу.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, жанр опери займає центральне місце у творчості Ріхарда Вагнера. Композитор здійснив оперну реформу. Її головні риси: визначальна роль драми, масштабність композицій, використання наскрізного розвитку та розвиненої системи лейтмотивів, ускладнення музичної мови, порівняно з попередниками (особливо у сфері гармонії), прагнення до синтезу пісенного та речитативного початків у вокальних партіях (звернення до декламаційного типу мелодики). Усі опери Р. Вагнера втілюють монументальні ідеї – композитор черпав їх з міфів і легенд, в яких увиразнилась мудрість багатьох поколінь. Композитору належить дев'ять опер. Вершинами творчості вважаються опери зрілого та пізнього періодів творчості: «Летючий голландець» («*Der fliegende Holländer*», 1843 р.), «Тангейзер» («*Tannhäuser*», 1845 р.), «Лоенгрін» («*Lohengrin*», 1848 р.), «Трістан та Ізольда» («*Tristan und Isolde*», 1859 р.), тетралогія «Перстень Нібелунга» («*Der Ring des Nibelungen*», 1854–1874 pp.), «Парсіфаль» («*Parsifal*», 1882 р.). Прем'єри останніх творів відбулись на сцені театру, побудованого за ініціативою Р. Вагнера, у межах за-

початкованого композитором Байройтського фестивалю. Цей фестиваль продовжує проводитись вже більше двох сторіччя поспіль під керівництвом нащадків композитора.

Першоосновою оперних сюжетів Р. Вагнера, як зазначалось вище, у більшості випадків є міфи та легенди. Композитор завжди ретельно продумував драматургію кожного твору. Показовим є той факт, що він починав писати музику тільки після того, як закінчував роботу над лібрето (Вагнер сам написав лібрето до всіх своїх оперних творів). Детальність вибудовування драматургічної концепції визначається дуже розвиненою системою лейтмотивів, яка віддзеркалює майже кожний поетичний образ – не тільки персонажів, але й предмети, які мають важливе символічне значення, й узагальнені людські почуття.

Сюжет опери «Лоенгрін» спирається на середньовічні легенди про чарівного лицаря Граала і втілює вічну ідею протистояння добра та зла. Добро уособлюють Лоенгрін та Ельза, у той час як зло знаходить своє вираження у постатях Фрідріха та Ортруди. Трагічний фінал опери мовби залишає цей конфлікт відкритим. З одного боку, щастя Ельзи та Лоенгріна зруйноване – лицар вимушений назавжди покинути наречену, яка після цього вмирає від горя. З другого боку – справжнє кохання є вічним, і смерть Ельзи означає лише перехід в інший світ, де немає місця земним стражданням і де душа головної героїні продовжить своє існування разом із коханим.

Отже, в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера представлені два жіночих образи – Ельза й Ортруда. Кожний з них має свою лінію розвитку, але водночас, на рівні драматургічного цілого, вони утворюють певну єдність. Визначаються ці жіночі образи завдяки драматургічній дії, сюжету; характеризуються інтонаційно-мелодичним складом, виразними особливостями ритму, темпу, ладу та гармонії. Композитор розкриває за допомогою парних жіночих образів своє ставлення до поведінки людей у різних обставинах і намагається викликати таке ж саме відчуття у слухача.

Взагалі поняття художнього образу в музиці є досить складним для визначення. О. Белоенко підкреслює, що «... воно позбавлене предметності, будь-якої наочної конкретності, втілюючи переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої

і почуття» (2020: 22). Класична концепція опери передбачає розподілення героїв на позитивних та негативних. Зазначимо також, що в опері створення того чи іншого художнього образу завжди підпорядковується загальній сюжетній логіці розгортання твору, загальній драматургії. Таким чином, художній образ оперного персонажу не існує окремо, а постає у постійній взаємодії з образами інших персонажів. Взаємодія декількох основних персонажів утворює певну драматургічну лінію: драматичну, ліричну, комічну або лірико-драматичну, лірико-комічну тощо. Тісний взаємозв'язок простежується між тими персонажами, які мають схожі ролі (наприклад, жінка у стосунках з чоловіком), але при цьому один з персонажів належить до позитивних героїв, а другий – до негативних.

Для умовного об'єднання двох таких персонажів автором роботи запропоновано термін «парні образи». Характерною ознакою є те, що, з одного боку, вони вибудовуються у протиставленні, а з другого – перебувають у тісному взаємозв'язку. Такі образи сприймаються через їхню амбівалентність, контраст і водночас – через взаємодоповнення. У вітчизняній науковій літературі вищезазначений термін запропоновано автором роботи вперше. Контрастність між образами Ельзи та Ортруди є очевидною – вона виявляється у протиставленні душевної чистоти, ширості та жорстокості і підступності. Спільним є те, що обидва персонажі через різні жіночі архетипи мовби з різних боків розкривають сутність єдиного багатогранного жіночого начала.

Розглянемо розвиток жіночих образів в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера з метою виявлення відмінних рис у їх музичній мові та визначення характеру їх взаємодії.

Експозиція образу Ельзи вміщена в розгорнуту хорову сцену з яскравим драматургічним розвитком (дія I, сцена друга). Звинувачена підступними опікунами, Фрідріхом та Ортрудою, у вбивстві рідного брата, головна героїня змушена з'явитись на суд перед королем та усім народом. Замість відповіді на запитання короля щодо звинувачення Ельза відчужено розповідає про свої почуття. Початковий спокійний і просвітлений характер її промови віддзеркалюється тональністю *As-dur*, прозорою оркестровою фактурою, неквапливим темпом («*Langsam*» – «повільно»). У виконанні небесного сопранового

тембру звучать кантиленні мелодичні поспівки, побудовані за принципом поступового низхідного руху з вершини джерела і збагачені хроматизмами та форшлагами. Композитор майстерно відтворив найтонші відтінки зміни настрою за допомогою чергування мажорних та мінорних гармонічних барв, відхилень у споріднені тональності. Зокрема, всередині перших двох фраз спостерігаються відхилення у паралельний *f-moll* – таким чином піднесений молитовний стан об'єднується з тугою та скорботою («*Einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott gefleht...*» – «Самотня у похмурі дні, я молилась Богу...»).

Згадка про стогони та ридання, від яких страждала Ельза, відмічена драматизацією музичної тканини: появою *tremolo* в оркестровому супроводі та заглибленням у мінорну сферу (співзвуччя *es-moll, as-moll*), великою кількістю пунктирних ритмоформул. Кульмінаційний епізод підкреслюється значним посиленням динаміки (*crescendo* → *f* → *ff*) та прискоренням руху (*accelerando*), приходом до мелодичних вершин (*ges², as²*) – героїня в цей час пригадує, як її пісня сягала «бурхливих тонів у повітрі» («*gewalt'gem Tönen went in die Lüfte schwoll*»). Подальше згасання почуттів та повернення до початкового стану передано за допомогою *ritardando* та *diminuendo* (див. нот. пр. 1).

Нотний приклад 1. Дія I, сцена друга, тт. 77–80

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The voice part has lyrics: "Luf - te schwell. Ich höc' ihn fernhin hal - ten, bis". The piano part includes dynamics like *ff*, *ritard.*, and *dim.* The score is in a minor key with a 2/4 time signature.

Після декількох коротких реплік розповідь Ельзи продовжується: вона пригадує про чарівного лицаря, якого побачила уві сні. Музика набуває більш рішучого характеру завдяки висхідним кварто-

вим стрибкам та пунктирному ритму в мелодиці, який доповнюється дрібною пульсацією в оркестровому супроводі, і в цілому за ритмічною організацією наближується до урочистої ходи. У такий спосіб композитор «змальовує» образ сміливого лицаря, який з'явився перед Ельзою у сяйві своєї зброї («*In lichter Waffen Scheine*»).

Ще більш рішучим і тріумфуючим за характером є новий сольний епізод, в якому розкривається тверда віра дівчини в те, що чарівний лицар прийде за нею та врятує її життя. Радість і впевненість героїні віддзеркалюється великою кількістю ходів на широкі інтервали в мелодичній лінії й переважанням високої теситури. Слова, в яких Ельза висловлює готовність бути дружиною лицаря («*Gemahl mich heiben geb' ich ihm*»), збігаються з яскравою кульмінацією (прихід до as^2 на f), яка втілює головний смисловий акцент усієї розповіді героїні.

Під новим кутом образ Ельзи розкривається в іншій сцені – у діалозі з Лоенгріном. Музичні промови героїні сповнені ніжною лірикою. Вони підтримуються ледве помітним оркестровим супроводом. Фермати, філірування звуку всередині реплік, злети до мелодичних вершин на p – все це відтворює проникливість і щирість почуттів, чистоту внутрішнього душевного світу Ельзи (див. нот. пр. 2).

Нотний приклад 2. Дія I, сцена третя, тт. 137–140

The image shows a musical score for Act I, Scene 3, pages 137-140. It features a vocal line for Artur and piano accompaniment for Clarinet and Bassoon. The vocal line includes the lyrics: "Art! Mein Schirm! Mein Engell! Mein Er. lö. ser, der fest an meine". The piano accompaniment is marked with p and includes the instruction "(aus Hobbl)".

За принципом різкого контрасту на початку II дії побудована експозиція образу Ортруди. Для представлення її образу Р. Вагнер обирає драматичні сцени-діалоги, в той час як Ельзі доручались переважно

окремі сольні епізоди, більш розмірені та спокійні. Головні «злі» риси цього парного образу-антиподу проступають вже в оркестровому вступі до першої сцени – діалогу з Фрідріхом. Основні зловісні, похмурі теми проводяться у низькому регістрі в тихій динаміці (*p*, *pp*) і спираються на хроматизми та дисонуючі гармонії. У такий спосіб змальовано жорстокі наміри героїні, які поки що причаїлися в її серці.

Вже перші музичні висловлення Ортруди яскраво віддзеркалюють її підступність. Їм притаманний речитативний характер. Реплікам на *p*, у низькій теситурі протиставляються гнівні низхідні октавні стрибки в кінці фраз, а також різкі вигуки всередині музичних побудов – зупинки на акцентованих мелодичних вершинах у гучній динаміці. У такий спосіб композитору вдалось підкреслити найбільш значимі слова: «*Aus diesem Glanz des Festes unserer **Feinde** saugen mich ein furchtbar todlich Gift, das unsre **Schmach*** («З цього пишного свята наших **ворогів** я висмоктую страшну смертельну отруту, нашу **ганьбу**»)). У гармонічному пласті характерною є опора на співзвуччя зм. VII₇, майже постійна тональна нестійкість, відхилення, відсутність яскраво вираженого тонального центру (див. нот. пр. 3).

Нотний приклад 3. Дія II, сцена перша, тт. 72–75

На відміну від свого чоловіка, Ортруда не боїться Божої кари за злочиння. В її суперечці з Фрідріхом композитор майстерно відображає кожну зміну інтонації. Зокрема, риторичне запитання «*Gottes Craft?*» («Божий промисел?») відтворюється низхідним рухом, при

цьому відокремлюється кожний склад вербального тексту за допомогою акцентів. Триумфальне «*Ha, ha!*» («Ха, ха!») після короткої паузи супроводжується стрімким висхідним рухом на *f*² у гучній динаміці (*ff*). Тверда вимога коритися її вказівкам – «*Gib hier mir Macht*» («Дай мені силу») – побудована у вигляді скандування: остинатне повторення звуків, акценти, висока теситура. Подальше відверте знуцання, визнання безсилля та слабкості Господа віддзеркалюється тривалим спуском по хроматизмах від *fes*² до *cis*¹ («...*welch'schwacher Gott es ist, der ihn beschützt*» – «...який це слабкий Бог, що його [Лоенгіна] захищає»). Цей епізод яскраво засвідчує, якою владною та жорстокою є героїня (див. нот. пр. 4).

Нотний приклад 4. Дія II, сцена перша, тт. 234–243

Ortrud

Kraft! Got. tes Kraft? Ha, ha! - Gib hier mir Macht. - und sicher zeig' ich dirwelch'schwacher Gott es ist. der ihn beschütat.

Перше безпосереднє зіставлення образів двох жіночих персонажів відбувається у наступній сцені – діалозі між Ортрудою та Ельзою. Якщо втілення музичних промов Ельзи принципово не змінюється – її початкове аріозо пройняте кантиленними мелодіями, сповненими щасливого очікування, то партія Ортруди значно відрізняється від її попередньої музичної характеристики. Композитор так само наділяє її пісенним мелодизмом з відтінком награного смутку – Ортруда хоче переконати Ельзу, скористатись довірливістю дівчини і саме тому «підлаштовується» під її музичну мову. Паузи між її словами ніби передають гіркі зітхання, що доповнюються щемливими затриманнями («*“Unglücklich Weib” – Wohl hast du Recht, so mich zu nenpen*» – ««Нещасна жінка» – ви праві, називаючи мене так») (див. нот. пр. 5).

Нотний приклад 5. Дія II, сцена друга, тт. 73–76



Справжнє обличчя Ортруди відкривається знову, коли вона на деякий час залишається на самоті і звертається до язичницьких богів. Одразу змінюється фактура оркестрового супроводу – змішані почуття триумфу та сум’яття відображаються пожвавленням руху (тріолі, *tremolo*), посилюється роль ударних та мідних духових. На цьому тлі чутно зловісні страшні заклики Ортруди – «*Wodan!*» («Вотан!»), «*Freia!*» («Фрейя!»), які лунають у високому регістрі на *ff*.

З поверненням Ельзи Ортруда знову продовжує в удавано-смиреному тоні, через наполегливі повтори мелодичних зворотів, переконувати дівчину у своїй відданості, що їй вдається. Свідченням цього є заключний сольний епізод Ельзи, який спирається на кантиленні мелодії, мажорні співзвуччя і втілює щире довіру до Ортруди («*Laß mich dich lehren, wie süß die Wonne reinster treu*» – «Дозволь мені навчити тебе, наскільки солодким є найчистіше блаженство») (див. нот. пр. 6).

Нотний приклад 6. Дія II, сцена друга, тт. 349–354

3. gibt? - Kehr' bei mir ein! Laß mich dich lehren, wie süß die Wonne

Якщо під час першого зіставлення двох жіночих образів конфлікт між ними мав прихований характер, то в наступному зіткненні персо-

нажив, сцені біля собору, протиріччя загострюються. Ортруда позбувається хибної смиренності, сподіваючись зганьбити Ельзу перед народом, що зібрався біля собору: в її партії панують рішучі висхідні інтонації, ходи на широкі інтервали. Яскравим прикладом є наполегливі вимоги: «*Kannst du ihn nennen ... ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewahrt?*» («Чи можеш ти назвати його ім'я ... чи добре зберігся його рід, його дворянство?»). Кожна інтонація запитання підкреслюється рухом вгору, всередині фраз присутні різкі октавні стрибки. Відповіді здивованої, приголомшеної Ельзи також відрізняються більшою схвильованістю та енергійністю порівняно з попередніми сольними епізодами. Характерним є пунктирний ритм, висхідні квартові ходи, акценти, виклад тематизму у вигляді коротких реплік, які розмежовуються паузами («*Lästerin!*», «*Ruchlose Frau!*» – «Богохульниця!», «Негідна жінка!»). Таким чином, образ Ельзи набуває тут нових вольових рис, готовності захищати своє кохання. Разом з цим відчувається також сум'яття, яке поступово оволодіває головною героїнею (див. нот. пр. 7).

Нотний приклад 7. Дія II, сцена четверта, тт. 300–306

У фіналі II дії розвиток конфлікту досягається за рахунок включення нових дійових осіб: Лоенгріна, Фрідріха, короля та всього народу, який також висловлює своє ставлення до того, що відбувається. Ортруда відступає з появою Лоенгріна, Фрідріх вимушений покинути натовп за наказом короля. Втім перемога добра є тимчасовою. У душі Ельзи вже «посяяні» сумніви, у заключний ансамбль з хором вторгаються теми зла.

Розвиток образу Ельзи продовжується у III дії. Дуєт з Лоенгріном розпочинається у світлому, радісному настрої. Основна тема є показовим взірцем любовної лірики. Вона звучить у мажорі і спирається на широкі секстові ходи. Особлива проникливість створюється завдяки мелодичному звороту V–IV♯–IV♮–III («*Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen...*» – «Я відчуваю, як моє серце так солодко спалахує поряд з тобою») (див. нот. пр. 8).

Нотний приклад 8. Дія III, сцена друга, тт. 27–30

3. *p* *acc. rit.*
 Se - lig - keit! — Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbren - nen,
 - торг любови! Чуд - ным огнем пы - ла - ет сердце неж - но.

Проте Ельзу охоплюють сумніви, її сольні епізоди звучать все більш напружено. Тривога, що посилюється, підкреслюється появою тем злих сил в оркестрі. Коли Ельза вже не може боротися із собою, вона задає Лоенгріну те саме фатальне питання, яке обіцяла ніколи не задавати. В її останньому аріозо проступають інтонаційні звороти, пов'язані з образом Ортруди, – незграбні, нестійкі, використовується рух по звуках зм. VII₇. Отже, протягом сцени відбувається драматургічний розвиток – від цілковитої узгодженості до гострої суперечки між героями. Відповідно, образ Ельзи також проходить певну трансформацію – від смиренності, довіри та відчуття безмежного щастя до підозри у зраді, обмані.

Висновки. Отже, взаємодія між образами Ельзи й Ортруди відтворює вічне протистояння добра і зла. В образі Ельзи втілюється чистота і непорочність, у той час як образ Ортруди є уособленням підступності, лицемірства, сліпого прагнення влади. Контрастність

героїнь відображається композитором на рівні музичної мови. Ельзі в цілому притаманні кантиленні мелодії, розмірені темпи, теситурна та динамічна врівноваженість, перевага мажорного ладу, тобто пануючою є просвітлена лірика. Ортруді, навпаки, відповідають мелодії речитативного характеру, насичені драматизмом, з гострими акцентами, широкими стрибками, теситурними та динамічними контрастами, опорою на нестійкі гармонії (найчастіше, зм. VII₇). Цікаво, що протягом драматургічного розвитку ці дві сфери проникають одна в одну. Так, партія Ортруді набуває пісенності, коли вона прагне увійти до Ельзи в довіру (дуєт з II дії). В останньому сольному епізоді, де Ельзою оволодіває божевільне бажання отримати відповідь будь-якою ціною, в її партії з'являються незграбні інтонаційні звороти, характерні для образу Ортруді. Таким чином, у процесі композиційного розвитку два жіночих персонажі контрастують та, одночасно з тим, взаємодіють один з одним, а на рівні музичного втілення – представлені як єдина драматургічна лінія.

Серед **перспектив дослідження** парних жіночих образів в оперному мистецтві представляється плідним створення системної характеристики рівнів їх співвідношення, особливостей контрасту між ними; а також дослідження спільних персонажів у різних операх; виокремлення семантичних особливостей ліричних, драматичних, трагічних та комічних жіночих образів.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. Г. (2012). Етнокультурний зріз драматургії жіночих образів опери Миколи Лисенка Тарас Бульба за однойменною повістю Миколи Гоголя. *Українське музикознавство*, 38, 40–53.
- Белоенко, О. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти*, 20–24.
- Ван, Ч. (2012). Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 383–392.
- Гаврильчик, Л. М. (2015). Музичне світосприйняття Ріхарда Вагнера: музика як містика. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 18, 277–281.

- Івен, Ч. (2018). Трагедійні передумови музичної семантики жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура*, 2 (27), 85–95.
- Кобзар, О. І. (2013). *Міфопоетичний дискурс творчості Ріхарда Вагнера*. <https://api.core.ac.uk/oai/oai:dspace.puet.edu.ua:123456789/1444>
- Котюк, Б. (2013). *Ріхард Вагнер. Геній людства*. Львів. Вид-во Львівського Товариства Ріхарда Вагнера «Collegium musicum».
- Олійник, С. В. (2018). Творчість Ріхарда Вагнера у працях польських і львівських музикознавців кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1 (38), 73–85.
- Рощенко, О. Г. (2019). Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 166–171.
- Шаповал, О. (2019). Теорія комунікації у просторі філософії та наукової думки як детермінанта аналізу творчого процесу Р. Вагнера. *Аспекти історичного музикознавства*, 52, 72–86.
- Ягодзинська, І. О. (2012). *Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріммен)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Нац. музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Duault, C. (2017). Lohengrin, metaphor of the artist, <https://www.opera-online.com/en/articles/lohengrin-metaphor-of-the-artist>
- Fisher, B. D. (2017). *Wagner's Lohengrin Opera Study Guide and Libretto*. Boca Raton, Florida: Opera Classics Library.
- Tanner, M. (2010). *The Faber Pocket Guide to Wagner*. London: Faber & Faber Ltd.

REFERENCES

- Antonyuk, V. G. (2012). Ethnocultural section of the dramaturgy of woman's characters in Mykola Lysenko's opera Taras Bulba based on Mykola Gogol's novel of the same name. *Ukrainian musicology*, (38), 40–53 [in Ukrainian].
- Beloyenko, O (2020). Musical-figurative dramaturgy of the work as a scientific category. *Time of Art Education*, 20–24 [in Ukrainian].
- Wan, C. (2012). Artistic specificity of woman's images of opera verism in vocal performance. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, (34), 383–392 [in Ukrainian].

- Havrilchuk, L. M. (2015). Richard Wagner's musical worldview: music as mysticism. *Scientific journal of M. P. Drahomanov NPU*, 18, 277–281 [in Ukrainian].
- Iven, C. (2018). Tragic prerequisites of the musical semantics of female images in the opera work of J. Verdi. *Musical art and culture*, 2(27), 85–95 [in Ukrainian].
- Kobzar, O. I. (2013). *Mythopoetic discourse of Richard Wagner's work*. <https://api.core.ac.uk/oai/oai:dspace.puet.edu.ua:123456789/1444> [in Ukrainian].
- Kotyuk, B. (2013). *Richard Wagner. The genius of mankind*. Lviv. Publication of the Richard Wagner Lviv Society «Collegium musicum» [in Ukrainian].
- Oliynyk, S. V. (2018). The work of Richard Wagner in the works of Polish and Lviv musicologists of the late 19th and early 20th centuries. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 1 (38), 73–85 [in Ukrainian].
- Roschenko, O. G. (2019). The symbolism of Monsalvat and Valhalla in the musical dramaturgy of R. Wagner's opera myth «Lohengrin». *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 3, 166–171 [in Ukrainian].
- Shapoval, O. (2019). The theory of communication in the space of philosophy and scientific thought as a determinant of the analysis of R. Wagner's creative process. *Aspects of historical musicology*, 52, 72–86 [in Ukrainian].
- Yagodzinska, I. O. (2012). Musical and verbal in the process of semantic formation of an artistic text (R. Wagner – T. Mann – B. Britten). (Author's thesis. ... candidate of art history). *National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*. Odesa [in Ukrainian].
- Duault, C. (2017). Lohengrin, metaphor of the artist, <https://www.opera-online.com/en/articles/lohengrin-metaphor-of-the-artist> [in English].
- Fisher, B. D. (2017). *Wagner's Lohengrin Opera Study Guide and Libretto*. Boca Raton, Florida: Opera Classics Library [in English].
- Tanner, M. (2010). *The Faber Pocket Guide to Wagner*. London: Faber & Faber Ltd [in English].

Pei Yong Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
graduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 519746607@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-0507-5792

**Paired female images in the art of opera:
before posing the question**

Statement of the problem. *Paired female images in opera form their own little universe in which they develop and compare. The problem of paired female images in opera art has not yet been sufficiently studied, although it deserves the attention of both musicologists and performers. The relevance of the proposed topic is due to the lack of research specifically devoted to paired female images in opera. It is proposed to consider the female images in the opera «Lohengrin» by R. Wagner in order to identify distinctive features in their musical language and determine the nature of their interaction.*

Analysis of recent research and publications. *Among the modern scientific investigations devoted to the creative personality of R. Wagner are the works of B. Kotyuk (2013), S. Oliynyk (2018), O. Kobzar (2013), L. Gavrylchuk (2015), O. Shapoval (2019), O. Kobzar (2010), I. Yagodzynska (2012). Researchers pay attention to symbolism and mytho-poetic tendencies in the composer's opera work.*

Of special interest for our topic are scientific developments devoted to the study of the opera «Lohengrin». In particular, the study of the musical dramaturgy of the work is contained in the article by O. Roschenko (2019).

The study of female images in opera is presented in scientific articles by V. Antoniuk (2012), C. Wang (2012), C. Iven (2018).

Main objective of the study. *The purpose of the study is to determine the nature of the interaction of two female characters – Elsa and Ortrude – in the opera «Lohengrin» by R. Wagner.*

The scientific novelty. *The novelty of the research lies in the fact that for the first time: 1) the relationship of paired female images is investigated as a musicological problem; 2) the semantic elements of the musical language and*

dramaturgical features of the formation of paired female images are singled out using the example of the opera «Lohengrin» by R. Wagner.

Methodology. *The following research methods are used: systemic, structural-functional, comparative, intonation analysis method.*

Results. *R. Wagner's opera «Lohengrin» features two female characters – Elsa and Ortrud. Each of them has its own line of development, but at the same time, at the level of the dramatic whole, they form a certain unity. These female images are defined thanks to the dramatic action, the plot; are characterized by intonation-melodic composition, expressive features of rhythm, tempo, mode and harmony. With the help of paired female images, the composer reveals his attitude to the behaviour of people in different circumstances and tries to evoke the same feeling in the listener.*

For the conditional association of two such characters, the author of the work proposed the term «paired images». A characteristic feature is that, on the one hand, they are built in opposition, and on the other hand, they are closely interconnected. These images are perceived through their ambivalence, contrast and, at the same time, through complementarity. The contrast between the images of Elsa and Ortrud is obvious – it is manifested in the contrast of mental purity, sincerity and cruelty and treachery. The common thing is that both characters, through different female archetypes, reveal the essence of a single multifaceted female nature from different angles.

Conclusions. *The contrast of the heroines is reflected by the composer at the level of musical language. Elsa, in general, is characterized by cantilena melodies, measured tempos, tessitura and dynamic balance, the predominance of the major scale, i.e. enlightened lyrics prevail. Ortrud, on the contrary, is characterized by melodies of a recitative nature, full of drama, with sharp accents, wide jumps, tessitura and dynamic contrasts, relying on unstable harmonies. During the dramaturgical development, these two spheres penetrate into each other. Thus, in the process of compositional development, two female characters contrast and, at the same time, interact with each other; and at the level of musical embodiment, they are presented as a single dramatic line.*

Keywords: *R. Wagner's creativity, dramaturgical development, contrast, opera art, Lohengrin opera, paired female images.*

Тальвінська Марія Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки

e-mail: mtalvinskaya@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5443-1364

**Камерно-вокальна лірика Самуеля Барбера
у дзеркалі виконавської інтерпретації
(на прикладі «Three songs», ор. 10 на слова Дж. Джойса)**

Статтю присвячено ранньому вокальному твору відомого американського композитора, чия вокальна музика тільки починає входити у вітчизняний мистецький простір. Науковій бази щодо обраного твору в українському музикознавстві фактично не існує. Щодо opus 'у 10 на слова ірландського письменника-модерніста Дж. Джойса відомо, що у книзі Барбари Хейман (B. B. Heuman) «Samuel Barber: the composer and his music» знайдено лише історію його написання (1936). Твір належить до раннього періоду творчості митця. Лейтмотив вокального циклу – втрата коханої. Від пісні до пісні герої по-різному переживає трагічну долю свого кохання: стан тихої світлої печалі, біль і безвихідь; нарешті, крик душі на межі безумства. Кожна нова стадія підвищує градус драматичної оповіді. Отже, співак має відчувати подвійність драматургії: зовнішній, подієвий план та внутрішній (рефлексія героя). Виконання проаналізовано через порівняння чоловічої (Томас Хемпсон) та жіночої версії (Шеннон Шовіль) з акцентуванням оціночних суджень стосовно адекватності композиторського тексту в бік чоловічої інтерпретації. У висновках узагальнено музично-мовні параметри вокального циклу ор. 10 та жанрово-стилістичні домінанти у світлі стильової специфіки та виконавської традиції.

Ключові слова: камерна вокальна музика ХХ століття, творчість С. Барбера, вокальний цикл пісень, музично-мовні параметри, стилеві домінанти, Дж. Джойс.

Постановка проблеми. Самуель Барбер – видатний композитор ХХ століття, який входить до когорти найбільш виконуваних американських композиторів у світі, разом з Аароном Коуплендом і Джорджем Гершвіном. Однак популярністю користуються в основному його оркестрові та інструментальні твори. Мало хто знайомий з величезною кількістю не менш талановитих творів С. Барбера в жанрі камерно-вокальної лірики. Пісні для голосу з фортепіано для українського слухача є просто невідомими. Можливо, це пов'язано з їх складністю для виконання та сприйняття.

Отже, обраний матеріал та ракурс дослідження – виконавський аналіз вокального циклу оп. 10 «Three songs» – є актуальною темою музичної науки, тому що становить одну з перших спроб вивчення камерних опусів С. Барбера для їх входження у мистецький простір України.

Мета статті – виявити жанрово-стилістичні особливості циклу пісень С. Барбера оп. 10 «Three songs» в аспекті стилю й виконавської специфіки.

Аналіз останніх публікацій за темою. Наукових джерел, присвячених камерно-вокальній музиці С. Барбера, у вітчизняному музикознавстві фактично не існує. Наявні англomовні видання в основному присвячені біографії композитора або жанрам інструментальної творчості. Так, книга Барбари Хейман (Heuman, 1992) «Samuel Barber: the composer and his music» містить біографічні матеріали (листи, альбоми, інтерв'ю) та аналіз окремих опусів – від ранніх композицій до зрілих шедеврів. Щодо opus'у 10, то знаходимо лише історію його написання. Загальноновизнана позиція щодо стильової приналежності фортепіанної музики С. Барбера: зрілий стиль в інструментальній сфері вирізняє сполука постромантизму та неокласицизму (Кулак, 2010). Забігаючи наперед, додамо, що маловивчений ранній період камерно-вокальної лірики митця позначений впливами експресіонізму, однак не запозиченого (на кшталт австро-німецького, який він міг

чути в Європі під час навчання), а власної ментально-американської природи.

Методи дослідження. Для виявлення домінант камерно-вокального стилю задіяний функціонально-структурний підхід (зокрема, інтонаційний, драматургічний та композиційний рівні). На цьому підґрунті виникає потреба у виконавському підході для розкриття специфіки творчого бачення пісень С. Барбера різними співаками-інтерпретаторами.

Виклад основного матеріалу. З біографії С. Барбера відомо, що він був племінником уславленої співачки Луїзи Хомер, завдячуючи чому все його дитинство просякнuto атмосферою живого музичування, де переважала вокальна музика. Невдовзі юнак став володарем розкішного баритону і часто сам виконував власні пісні. Для їх написання музикант використовував вірші відомих поетів, іноді свої власні, але найчастіше він звертався до поезії видатного ірландського літератора Джеймса Джойса¹.

Відомо, що і сам Джойс мав чудовий тенор і добре співав, а в молоді роки виступав зі співом ірландських пісень і балад. Пізніше він захопився англійською мадрігальною поезією та музикою XVI століття (Доуланд, Бьорд) і навіть мав намір здійснити гастрольну поїздку півднем Англії з лютнею з відповідним репертуаром. Пісні Джойса виникли як наслідування улюблених зразків. Він виконував їх, імпровізуючи задумливі акорди на роялі чи гітарі. Він завжди хотів, щоб ці вірші були покладені на музику, і його бажання здійснилися: багато композиторів не встояли перед спокусою поезій «Камерної музики».

Перші вокальні опуси С. Барбера («The Daisies», «With Rue My Heart Is Laden», «Bessie Bobtail») існували окремо й не були об'єднані автором у цикл. Однак Роуз Бамптон, відома американська оперна співачка, солістка Метрополітен-опера, це зробила на правах першовиконавиці в Лондоні в червні 1935 року в домі Віконта (Вальдорф Астор)

¹ Збірка «Камерна музика» (Chamber Music, 1907) – це цикл пісень з 36 невеликих віршів, що з'явилися на світ між 1901 і 1904 роками, написаних в душі англійської ренесансної любовної лірики. Дещо умовний сюжет складають мотиви томління, втоми, самотності, дружби, заради якої жертвують любов'ю. Ранню лірику Джойса вирізняють майстерна стилізація, іноді відверта пародія.

та Віконтесс Астор. Так народився перший цикл пісень С. Барбера «Three songs» opus 2, що вийшов друком у 1936 році (у видавництві G. Schirmer).

Більш пізній вокальний цикл «Three Songs, op. 10» на слова Дж. Джойса також належить до раннього періоду творчості С. Барбера. У 1935 році молодий автор жив у Римі, разом з друзями Даріо Чеккі та його сестрою Сусанною, які поділяли його ентузіазм щодо творчості ірландського поета-модерніста. Тут він написав чотири пісні-твори протягом одного місяця: «Of that so sweet imprisonment», «Rain has fallen», «Sleep now» та «Strings in the earth and air». Через рік з'явиться п'ята пісня «I hear an army», через рік – ще одна «In the dark pinewood». З шести пісень він обрав три, які включив у цикл, надрукований Г. Ширмером у 1939 році.

Основний лейтмотив вокального циклу – втрата коханої. Від пісні до пісні герой по-різному переживає трагічну долю свого кохання. Психологічні реакції героя (стан тихої світлої печалі, біль та безвихідь і, нарешті, крик душі на межі безумства) утворюють два плани драматургії (зовнішній – *подієво-психологічний*; внутрішній – *лірико-рефлексійний*). Кожна нова стадія підвищує градус драматизму оповіді.

Відкриває вокальний цикл пісня № 1 «Rain Has Fallen» («Дош пройшов»), завершена 21 листопада 1935 року у Римі, де й була вперше виконана композитором в Американській академії 22 квітня 1936 року. С. Барбер співав сам і власноруч акомпанував. Цю пісню він присвятив Даріо Чеккі. Друга пісня циклу «Sleep Now» присвячена Сусанні Чеккі, завершена 29 листопада 1935 року в Американській академії (Рим). Вперше виконана самим композитором 22 квітня 1936 року.

Складається номер № 1 з двох строф: виразна мелодія народжує витончено-ніжний, зворушливий образ. Тональність *c-moll* протягом усієї пісні ускладнюється нестійкими ладогармонічними зонами, після чого мелодія «занурюється» у фа-мінор, як у стан спокою та умиротворення. Розмір 4/4 у темпі *Moderato* та половинні тривалості басової лінії створюють відчуття неквапливого руху. Ця рівномірність пом'якшується секстолями ламаних арпеджіо у правій руці акомпанемента. Саме з них починається народження образу – наче краплі дощу

звучать арпеджіо у вступі, і з цих «крапель» складаються перші фрази мелодії. У фортепіанний супровід тихо і наче співаючи вливається голос виконавця. Його мелодія також порушує рівномірність чотиридольного розміру використанням у такті двох груп: ♯ • ♯

Цей ритм зберігається протягом усієї пісні в мелодії, створюючи відчуття, з одного боку, плавного похитування, з другого – сумніву та нерішучості. Очевидне звуконаслідування крапель дощу та слів поетичного тексту апелюють до образу осені, що необхідно композитору перш за все для створення аури смутку та світлої печалі, в якій перебуває герой.

Вокальна партія – це образ рефлексивного поета. Інтонаційно-мотивний розвиток усередині періоду та від куплету до куплету має варіантний характер із незначними змінами, крім кульмінаційних зон. Водночас партія фортепіано перебуває у постійному фактурно-динамічному русі, тонко дотримуючись зміни психологічних станів та віддзеркалюючи їх у музичному еквіваленті.

Друга пісня циклу «Sleep Now» присвячена Сусанні Чеккі та завершена 29 листопада 1935 року також в Американській академії (м. Рим). Вперше виконана самим композитором 22 квітня 1936 року. Поетичний текст складається з трьох строф, які мають однакову будову: чотири рядки в кожному з системою рим а в а в (римується перший з третім рядком і другий з четвертим). Особливістю рим в англійському оригіналі є використання в 1-й і 3-й строфі одних і тих самих слів: «now – heart». Поетичні лексеми *sleep now* і *heart* грають важливу семантичну функцію, про що свідчить їх багаторазове повторення: першу поет повторює 6 разів, а другу – 4 рази.

Образ-стан тихого болю народжується з інтонації великої секунди (а-н) у вступі фортепіано, що звучить у середньому регістрі на ріано з використанням педалі, як сонорний ефект коливання. Вокальна інтонація накладається на звучання секунди (низхідна мала терція d-н на сильній долі з авторською ремаркою «ніжно»). Вона кілька разів повторюється, створюючи відчуття заколисування.

Поетичний текст написаний амфібрахієм, тож виникає можливість створення музики у тридольному метрі. Однак С. Барбер обирає чотиридольний метр (4/4). Надто деталізоване ставлення до поетич-

ного тексту, прагнення зберегти особистісну інтонацію поета вимагає від композитора постійної заміни метра на тридольний (3/4) або п'ятидольний (5/8). Так природна тридольність розміру втілена у метричній змінності вірша, що створює пластичність і плинність мелодичної лінії, в якій мотиви гнучко йдуть за мовленнєвою інтонацією. Цьому сприяє їхнє ритмічне оформлення: індивідуальний малюнок змінюється майже в кожному такті, порушуючи задану поетичним розміром остинатність.

Перше речення (3 такти) вокальної теми в кадансі містить стрибок на чисту кварту вниз на домінанту, посилений утриманням положивної тривалості, що збігається зі словом *heart* (серце). Аналогічно побудовано й друге речення, але стрибок вже йде вниз на чисту квінту і з ритмічним розширенням на півтора такту. Це – тиха лірична кульмінація пісні. Двічі в експозиції С. Барбер ставить смисловий акцент на слові «heart», і кожен раз для усамітненого вокалу (фортепіано в цей момент мовчить). Очевидним є композиторський «натяк» на жанр колискової, яку герой співає власному серцю, приглушуючи його біль «*sleep now*» («засинай зараз»). Так через систему рим і повторів, поетичний розмір та жанр колискової автор музики відтворює стан та душевної безвиході.

Вільне розгортання мелодико-ритмічних побудов у змінному розмірі набуває форми монологу головного героя. Співак має відчувати в ньому три драматургічні фази розвитку образу: від тихого душевного болю через розпач до безвиході у репризі (через проведення теми у ритмічному збільшенні, що створює ефект розширення та гальмування). Наче герой робить глибокий вдих для заспокоєння. Однак партія фортепіано, більш неспокійна і гармонічно насичена, свідчить: безвихідь наповнила серце героя.

Третя пісня циклу «I hear an Army» – драматична кульмінація любовної історії, розв'язка прихованої сюжетної лінії, крик душі на межі божевілля. Вона написана 13 липня 1936 року (Санкт-Вольфганг, Австрія) і прозвучала у виконанні Рози Бамптон (мецо-сопрано) під супровід С. Барбера в Інституті музики Кертіса (штат Філадельфія) 7 березня 1937 р. Пізніше композитор зробив її оркестрову версію.

Одночастинна композиція складається з 12 тематичних хвилеподібних будов (синтаксично відповідних 12 рядкам вірша). Кожна з них наближена до речення розімкнутого типу (по 4 такти); декламаційно-аріозний тематизм безперервно оновлюється, йдучи за образним смыслом і мовленнєвою інтонацією поетичного тексту. На слух відчутні три розділи (відповідно до трьох строф вірша), які відокремлені один від одного фортепіанними інтермедіями. Оскільки темп *Allegro con fuoco*, то у такий спосіб композитор дає співаку можливість «перевести дихання», бо партія *santo* є технічно дуже складною. Окрему увагу слід приділити принципам інтонаційної драматургії, які зумовлюють своєрідність *наскрізної нестрофічної форми*.

Повертається тональність *c-moll* (фрігійський), утворюючи арку між першою та заключною піснями циклу. Кожне речення декламаційно-аріозної теми має свій мело-ритмічний «профіль». Чітко простежуються *інтонаційні зв'язки* між першою, сьомою і восьмою будовами: в їх основі – зворот: I-VII-V-VII-I-II (фрігійська)-I. Він прозвучить і в кульмінації пісні в партії фортепіано. Друга більш рішуча мело-ритмічна формула вперше з'явиться між першим та другим розділами, далі – у 5-му реченні вокальної партії; у 9-му – прозвучить водночас в обох партіях; нарешті, двічі повторена у фортепіанній постлюдії. Отже, становлення образу коливається між двома гранями експресії – схвильованістю та рішучістю; а *інтонаційно-тематичні зв'язки зумовлюють наскрізну форму, сприяючи її органічній цілісності*.

Динамічний «профіль» в драматургії твору відтворює образ, закладений у поезії Дж. Джойса. З перших тактів і до кінця співак та концертмейстер знаходяться в зоні домінуючого *f* і *ff*. Безумовно, є зони *ріано*, навіть *ріаніссімо*, але вони короткі: їх мета – не контраст, а можливість утворення крещендо.

Виконавські складності. Перша пісня циклу «Three songs, op. 10» не містить особливих вокально-технічних складнощів. Її діапазон невеликий (одна октава), немає ні дуже низьких, ні дуже високих нот. Хоча для середніх голосів багато перехідних нот (виконання в різних тональностях залежно від типу голосу ми не зустрічали). Немає і особливих ритмічних складнощів, характерних для інструментальної музики С. Барбера: протягом усього романсу майже весь

час повторюється один і той же ритмічний малюнок, що коливається (чверть з точкою, восьма). Супровід довгий час побудований на секстолях, і спочатку це може заважати вокалістові, навіть якщо він добре вивчив свою вокальну партію. Тож слід орієнтуватися на половинні ноти в басу акомпанементу, хоча вони є не скрізь. Крім того, кілька разів композитор змінює розмір. Ладогармонія містить багато знаків альтерації, що відводять інтонаційний розвиток від основної тональності пісні; всі щаблі (крім 6-го) постійно підвищуються і в цьому ж такті (або наступному) повертаються на діатоніку назад. Такі звороти не є звичними для академічно вихованого вокаліста. Оскільки більшість змінених тонів дублюється в інструментальному супроводі, то це становить проблему для вокаліста (на відміну від ритму, що підтримує фортепіанний супровід).

Основне завдання виконавця – створити відповідний образно-психологічний стан психологічних відчуттів з приводу розлуки з коханим; отже, слід внутрішньо утримувати образний стрій. Тут царює тихий, ніжний смуток, наповнений світлими спогадами, дуже добрим ставленням до зниклої коханої, і начебто неповне усвідомлення ситуації (свідоме заперечення обставин). Композитором вказані динамічні відтінки, помірний темп – *moderato*. Майже весь час мелодія звучить тихо, не поспішаючи, в нюансах *piano* / *mezzo piano*. Іноді зустрічаються переходи на *mf*; в кульмінації кілька тонів звучать на *f*, які відразу хвилеподібно спадають на *diminuendo*. Така мікродинаміка наповнює образ пісні спокоєм, смутком і ніжністю (хоча мало хто з виконавців її повністю дотримується). Зрозуміло, що для повноти художньо-експресивної реалізації стану героя слід віднайти і точну міміку, і відповідні фарби співацького голосу, й природну артикуляцію кожного слова, яке виспівається (промовляється).

На основі наявних відеозаписів проаналізуємо, як впоралися з цими завданнями вокалісти, і порівняємо два виконання – умовно «чоловіче» та «жіноче» (гендерний підхід).

Томас Хемпсон – відомий американський оперний співак, соліст театру «Метрополітен Опера», якого вважають одним із найблисучіших баритонів нашого часу, винятковий виконавець вердівського репертуару, тонкий інтерпретатор та шанувальник камерної вокаль-

ної музики композиторів ХХ століття. Він зробив понад 170 записів, серед яких значне місце відведено творам С. Барбера. На наш погляд, він чудово впорався з цим романсом. Все заспівано спокійно, легко, дуже м'яко, ніжно й оксамитово: в його співі читається легкий смуток, доброта та любов. Чудово виконана зазначена автором динаміка. Майже весь романс звучить *piano*, з усіма необхідними нюансами, при цьому добре зроблено гучну, контрастну кульмінацію, з підкресленим акцентуванням кожного звука, з плачем у голосі, що передає біль і тугу, що лежать на душі героя. Наприкінці, при повторенні кульмінаційних слів «*speak to you heart*», Т. Хемпсон поступово з нюансу *piano* переходить на *pianissimo*: передостання довга тривалість зачаровує ефектом згасання в тиші.

Шеннон Шовіль – сопрано, американська оперна співачка, не менш відома у світі, яка має сильний голос багатого тембру. Але як часто буває у володарів таких голосів, тонкі динамічні нюанси їм піддаються нелегко, і спів на *piano* не завжди виходить якісно і тонко. Весь романс вона співає голосно, подекуди змінюючи запропоновану автором динаміку. Наприклад, другий куплет вона співає тихіше, ніж перший, що має бути навпаки, робить свої динамічні «виделки», і кульмінація у неї не контрастна, як у Хемпсона, вона підходить до неї плавно.

Темп співачка обрала швидший, ніж указано. Тому романс звучить трохи метушливо, схвильовано, ніж припускає поетичний текст («дощ пройшов»): супровід зображує краплі тихого, майже закінченого дощу, який і навіює герою ностальгійний настрій, що «прочитується» у баритона Хемпсона. В той час як у Шеннон Шовіль цей стан трохи загубився; крім того, через швидкий темп вона диханням «розриває» фрази на багато дрібних «ланцюжків», що додає образу зайвої тривожності.

Друга пісня циклу «*Three songs, op. 10*» складніша для виконання, ніж перша: ритмічний малюнок не містить повторень, багато пауз і синкоп (зміщень акцентів із сильної долі на слабку), а також багато розбіжностей з інструментальним супроводом, який має власну лінію і слугує в ролі співрозмовника (в паузах вокаліста або на його довгих нотах і завмираючи на його співі), створюючи таким чином

діалог. Протягом невеликої за обсягом пісні 11 разів змінюється розмір. Додаткових знаків альтерації, що «вибивають» вокальну лінію із заданої тональності, тут менше, ніж у першій пісні, але є багато незручних для співу ходів по нестійких щаблях звукоряду.

Основна складність другої пісні циклу полягає в тому, що супровід у ній фактично не підтримує співака, а навпаки, постійно «збиває з пантелику». Іноді концертмейстер повторює ноти вокальної мелодії, але трохи пізніше; і тоді відразу чути фальш, якщо вокаліст на них самотійно не потрапив. У цій пісні контрастніша динаміка, багато різких переходів з *piano* на *forte* і, навпаки, з *f* на *pp*, багато динамічних змін на невеликих музичних фразах і мотивах (наприклад, на двох сусідніх нотах). Для вокаліста – це непросте завдання.

Томас Хемпсон чудово передає стан безвихідності і пригніченості. По-перше, цьому сприяє правильно підібраний, дуже повільний темп (*andante tranquillo*, 40–46). Складається враження, що у співака від туги бракує сил, а кожне слово співається з великими труднощами. По-друге, допомагає чітке дотримання динамічних відтінків. Тихий здавлений біль, звичайно ж, досягається на відтінках *p* і *pp*. Він добре веде вокальну лінію на димінуендо для закінчення фраз. У середньому розділі кульмінація («*The voice of the winter*») звучить контрастно, голосно і лякаюче, так що стає дуже шкода його героя. Після відчайдушного сплеску емоцій герой повертається у колишній самозанурений стан.

Виконавська версія **Шеннон Шовіль** помітно відрізняється. По-перше, нею обраний дуже швидкий темп – майже в півтора раза швидше, ніж указано в автора (й порівняно з Т. Хемпсоном). Як наслідок, пісня звучить метушливо і легковажно; отже, не вистачає болю та сліз, які супроводжують людину під час такого психологічного стану. Крім того, часто зустрічається неточна інтонація, що добре чути, оскільки ці ж тони повторює супровід. Для відтворення важкої депресії спів Шовіль видається занадто гучним: динамічні відтінки не вдаються, і дотримується вона далеко не всіх з них.

Третя пісня – найскладніша з усіх, причому як для самого вокаліста, так і для піаніста-концертмейстера. По-перше, це теситурний твір. У поєднанні з високою емоційністю, швидким темпом (*allegro*

con fuoco, 116) та гучністю (часте *f* і *ff*) він провокує на форсування та розширення звуку, за цим слід уважно стежити вокалісту. Інша складність полягає в тому, щоб скоромовкою чітко вимовити всі слова у швидкому темпі, не втрачаючи смислу кожного слова. Для вирішення цих двох завдань твір потрібно довго співати в повільному темпі.

Висновки. Сильові домінанти вокального циклу ор. 10 С. Барбера зумовлені психологічно-авторським переживанням поезії Джойса. У цілому вокальний стиль Барбера вирізняє тяжіння до підвищеної експресії та особливої мелодичної пластики *santo* під віртуозно-чутливий виклад фортепіано, уважне та чуйне наслідування поетичних сенсів для розкриття смислових шарів поетичної мови, її підтекстів.

Любовна семантика трагедійно-рефлексійного спрямування втілена у «двоїстій» драматургії через декламаційний мелос у партії *santo* (рефлексії героя) та інструментальний супровід (зовні віддзеркалення подій його душі), що утворюють музичний **стиль експресіонізму**. У вокальній музиці він рідко експериментує для ускладнення гармонічного (фактурно-поліфонічного) оздоблення вокальної мелодії. Його фортепіанні супроводи, суголосні з голосом, підтримують його артикуляційними контрапунктами та фактурно-тембровим і ладо-гармонічним різнобарв'ям.

Композиційні особливості віршів Дж. Джойса визначають індивідуалізацію музичної форми кожної пісні. Чим складніший емоційний стан, увиразнений у пісні, тим складніша форма: перша пісня – куплетна, друга – проста тричастинна, третя – наскрізна нестрофічна. Серед параметрів музично-мовної експресії, що «портретують» жанрово-стилістичну своєрідність вокального мислення С. Барбера виокремимо:

- ладову єдність (мінор); терцієве зіставлення тональностей: *c-moll* – *a-moll* – *c-moll*), улюблене серед композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Ліст);
- метричну єдність (усі пісні написані у розмірі 4/4);
- монологічність як спосіб висловлювання ліричного героя;
- аріозно-декламаційний тематизм, що утворює експресивне мовлення;

– комплементарність партій: вокальна втілює голос рефлексивного героя, фортепіано – діалектичне відображення його внутрішнього Я.

Отже, до стильових домінант камерно-вокальної лірики С. Барбера слід віднести: ускладнену **гармонію**, яку вирізняють ладова нестійкість, часті зміни тональності, альтерації, дисонанси; **метроритм** (змінність розміру, поліритмія, неповторювані ритмічні малюнки); **агогіку** (мікровідхилення від основного темпу) та **динамічні контрасти** (від *pp* до *ff*) не тільки на макрорівні (між частинами циклу), але й на мікротематизмі (фраза, речення).

Окремо вкажемо на роль фортепіанного супроводу, який вирізняє концертно-віртуозний стиль викладу (насичена фактура, темброво-регістрові контрасти, діалогічність). Інструментальний шар важливий для створення паритету внутрішнього та зовнішнього планів при виконання твору.

Вокальні труднощі полягають в артикуляційних завданнях, які залежать не тільки від музично-стильової інтонації С. Барбера, розуміння композиторської концепції вокального циклу ор. 10, але й ширше – від особливостей англійської вербальної стилістики, якою слід володіти молодим співакам, осмислюючи особливості різних національних традицій вокальної музики ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Кулак, А. (2010). Специфика американской музыкальной ментальности (на примере анализа фортепианной сонаты С. Барбера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 28, 180–196.
- Heyman, Barbara B. (1992). *Samuel Barber: the composer and his music*. New York: Oxford UP.
- Heyman, B. B. (2012). *Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works*. New York: Oxford UP.

REFERENCES

- Kulak, A. (2010). The specifics of the American musical mentality (on the example of the analysis of the piano sonata by S. Barber). *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 28, 180–196 [in Ukrainian].

Heyman, Barbara B. (1992). Samuel Barber: the composer and his music. New York: Oxford UP [in English].

Heyman, B. B. (2012). Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works. New York: Oxford UP [in English].

Talvinska Maria

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Teacher of the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: mtalvinskaya@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5443-1364

Samuel Barber's chamber and vocal lyrics in the mirror of performance interpretation (on the example of «Three Songs», op. 10 to the words by J. Joyce)

The substantiation of the topic. Samuel Barber is an outstanding composer of the 20th century, who is one of the most performed American composers in the world. However, his orchestral and instrumental compositions are popular. Few people are familiar with the huge number of equally talented compositions of S. Barber in the genre of chamber and vocal lyrics. Songs for voice with piano are simply unknown to the Ukrainian listener. Perhaps this is due to their complexity to perform and perceive. Thus, the stylistic and performing analysis of the vocal cycle op. 10 is a relevant topic because it represents one of the first attempts to study S. Barber's chamber compositions for their entry into the artistic space of Ukraine.

The purpose of the article. The purpose of the article is to reveal the genre and stylistic features of the cycle of songs by S. Barber op. 10 «Three Songs» in terms of stylistic specificity and performance interpretation.

The object of research is chamber and vocal music of the 20th century; the **subject** – the cycle of songs by S. Barber op. 10 as an expression of the author's reflection.

The analysis of recent publications on the topic. Available English-language editions are mainly devoted to the biography of the composer or genres of instrumental creativity. Thus, Barbara Heyman's book «Samuel Barber: the

composer and his music» (1992) contains biographical materials. As for opus 10, we find only the history of its writing.

The research methods. *A functional-structural approach (in particular, intonation, dramaturgy and compositional levels) is used to identify the dominant chamber-vocal style. On this basis, there is a need for a performance approach to reveal the specifics of the creative vision of S. Barber's songs by various singer-interpreters.*

The research methods. *A functional-structural approach (in particular, intonation, dramaturgy and compositional levels) is used to identify the dominant of the chamber-vocal style. On this basis, there is a need for a performance approach to reveal the specifics of the creative vision of S. Barber's songs by various singer-interpreters.*

The presentation of the main material. *The vocal cycle «Three Songs, op. 10» to the words by J. Joyce belongs to the early period of S. Barber's creative work. The main leitmotif of the vocal cycle is the loss of a loved one. From song to song, the hero experiences the tragic fate of his love in different ways. The psychological reactions of the hero (a state of quiet, light sadness, pain and hopelessness, and, finally, the cry of the soul on the verge of insanity) form two plans of the dramaturgy (the external one – event-psychological; the internal one – lyrical and reflective). Each new stage increases the degree of drama of the story. The main task of the performer is to create an appropriate visual and psychological state of psychological sensations; therefore, in each song, its figurative order should be kept internally.*

A comparison of two performances is proposed – conditionally «male» and «female». Thomas Hampson perfectly achieves the author's remarks and instructions of dynamics, tempo, articulation, and most importantly, he is in the corresponding visual and psychological state. Shannon Chauville is a soprano, an American opera singer who has a big voice and a rich timbre. But subtle dynamic nuances are not easy for her; singing at the piano does not always turn out to be of high quality. She sings song No. 1 loudly, sometimes changing the dynamics suggested by the author. She selects a faster tempo than specified. Therefore, the image sounds more hectic, agitated than the poetic text suggests («the rain has passed»): the accompaniment depicts drops of quiet rain, which gives the hero a nostalgic mood, which is present in Hampson's version. In Chauville's, this state was somewhat lost; due to the fast tempo, she «tears» the phrases into

small «chains», which adds unnecessary anxiety to the image. Therefore, the most adequate, in the opinion of the author of the article, is the male interpretation. The same applies to songs No. 2 and No. 3.

The vocal difficulties consist in articulation tasks that depend not only on the stylistic intonation of Barber's vocal style, but also on the peculiarities of English-language stylistics, which singers should possess, reproducing the specifics of various national musical traditions of the 20th century.

Conclusions. The stylistic dominants of the vocal cycle op. 10 of S. Barber are conditioned by the psychological and author's experience of Joyce's poetry. Barber's vocal style is characterized by a tendency towards increased expression and declassification plasticity of canto with a virtuoso-sensitive presentation of the piano, careful and sensitive imitation of poetic meanings. Love semantics is embodied in «dual» drama through the declamatory melos in the canto part (the hero's reflections) and the instrumental accompaniment (the external reflection of his soul), which form **the stylistics of expressionism**. Piano accompaniments are consonant with the voice, supporting it with articulatory counterpoints and textural-timbre and mode-harmonic variations.

The compositional features of Joyce's poems determine the individualization of the musical form of each song. The more complex the emotional state expressed in the song, the more complex the form: the first song is a couplet one, the second is a simple three-movement one, and the third is completely unstrophic. Among the parameters of musical and linguistic expression of S. Barber's vocal cycle, the following are notable: a mode (minor) and metrical unity (4/4 metre); monologue quality and declamation of vocal speech; complementarity of textural and timbre layers.

The stylistic dominants of the analysed composition by S. Barber: complexity of mode-harmony (frequent changes of tonality, alterations, dissonances); metro-rhythm variability, polyrhythm, micro-agogy, dynamic contrasts at the macro- and micro-levels (phrase, sentence).

Keywords: vocal chamber music of the 20th century, vocal cycle of songs, stylistic dominants, Samuel Barber, James Joyce, performance interpretation.

Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2022 року

УДК 78.071.1(44)(092):784.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6511

Ян Ваньцін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 807308347@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-3417-9366

Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно: виконавський аспект

*Статтю присвячено камерно-вокальній творчості Ш. Гуно у виконавському аспекті, науковою призмою дослідження обрано поняття поетики як особливого наукового інструментарію, що дозволяє результативно досліджувати виконавську складову музичного твору на всіх етапах його створення та побутування. У ракурсі дії поетики як семантичної «аури» музики можна розглядати як новітні явища музичного мистецтва, так і давно знайомі, такі як, наприклад, камерно-вокальні твори Ш. Гуно. **Наукова новизна** дослідження пов'язана з характеристикою поетики камерно-вокальної творчості Ш. Гуно у ракурсі виконавської специфіки. **Мета наукової роботи** – виявити основні параметри виконавської специфіки, пов'язані з поетикою камерно-вокальної творчості Ш. Гуно. **З'ясовано**, що поетика є одним з понять, яке доцільно застосовувати для осягнення специфіки вокальної творчості Ш. Гуно, а поєднання поетики академічного та побутового вокального мистецтва є стрижнем поетики вокального стилю цього композитора.*

Ключові слова: поетика творчості; вокальна музика; вокальне виконавство; вокальне мистецтво; Ш. Гуно; французька музика; національна «картина світу»; камерно-вокальна музика; жанр; стиль.

Постановка проблеми. Дослідження академічного музичного мистецтва як минулих століть, так і сьогодення в його індивідуаль-

но-стильових проявах (як композиторських, так і індивідуальних) є одним з актуальних напрямів сучасної музичної науки. Для цього можна застосувати різні системи координат, частина з яких вимірюється особливими інформаційними (більш звично ми на теренах музикознавства оперуємо терміном «семантичними») явищами: це багаторівнева та складна сфера дії комунікативних закономірностей; емоційна і творча енергія всіх музикантів, дотичних до створення та звучання музичного твору; синергія різних видів творчої діяльності; феноменологія творчості. У цьому ряду окреме місце посідає **поетика**, яка у сфері музичного мистецтва має специфіку на різних рівнях створення та побутування музичного твору. У цьому ракурсі можна розглядати як новітні явища музичного мистецтва, так і давно знайомі, такі як, наприклад, камерно-вокальні твори Шарля Гуно. Таким чином ми можемо хоча б частково відповісти на питання, у чому полягає секрет невмирущої популярності музики композиторів минулого, у той час як їхня музична мова, сюжети й ідеї вже давно начебто втратили гостроту актуальності та затребуваності – жанрово-стильової, інтонаційної, образно-художньої, емоційної. Камерно-вокальна музика видатного французького композитора XIX століття Шарля Гуно належить саме до таких «загадок»: вона, на перший погляд, проста для виконання та сприйняття, виявляється на практиці зовсім не простим завданням, при цьому манить до себе музикантів та слухачів крізь століття. Саме тому музикознавство повинне шукати відповіді на питання щодо джерела сили цієї музики, у тому числі шляхом пошуку нових поняттєвих призи та термінологічного апарату, що стало одним з імпульсів появи пропонованої статті. Авторка представленого дослідження, концертуюча вокалістка, шукає також принципи поєднання музичної теорії та музичної практики, що можуть бути пов'язані, серед іншого, саме у площині таких пошуків, які пропонують нові музикознавчі погляди на музичне мистецтво.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з обраної теми свідчить про те, що камерно-вокальна творчість Шарля Гуно у музикознавстві має, як правило, традиційний історичний та композиторсько-стильовий вимір. Її виконавський профіль фактично не задіяний, що потребує виправлення дослідницької ситуації, зокрема, за допомогою

призми поетики творчості – як композиторської, так і виконавської. Тим більше, що поняття поетики музичного мистецтва представлено науковцями досить потужно. Наприклад, серед наукових праць, присвячених поетиці творчості окремих композиторів, привернули увагу такі наукові розвідки: наукова стаття, присвячена музичній поетиці І. Стравінського (Ареф'єва, 2018); наукова стаття про поетику звукового образу світу Б. Лятошинського на прикладі фортепіанної творчості композитора (Рябуха, 2015); дисертаційне дослідження рівня доктора філософії PhD, тема якого сформульована таким чином: «Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова» (Щелканова, 2022). Згадані статті присвячені поетиці творчості обраних композиторів у одному ракурсі – композиційному (Є. Ареф'єва) або інтонаційному (Н. Рябуха), хоча деякі проєкції на майбутнє розширення дослідницького поля щодо поетики є. Що стосується дисертації С. Щелканової, то її підхід до поняття і терміна більш багатобічний, що зумовлено масштабом та вагою наукової праці і тим, що цей термін є, власне, стрижневим. Поетика розглядається авторкою багатобічно, але на матеріалі окремого роду творчості окремого композитора. Також є наукові праці, присвячені поетиці в музиці конкретного кола композиторів, об'єднаних певною закономірністю. Так, слід сказати про дисертаційні дослідження харківських науковиць: перше присвячене структурній поетиці музичного твору і виконане на матеріалі музики композиторів 80-х років ХХ століття (Беліченко, 1992); у другому розглядається та вводиться до музикознавчого обігу «картина світу» в системі категорій аналізу музики на прикладах української музичної культури, де поетика є важливою складовою цього поняття (Романюк, 2009). Не оминемо увагою цікаву дисертацію останніх років, присвячену поетиці у жанровому вимірі, а саме – музичній поетиці рок-баллади (Вавшко, 2019). І, нарешті, назвемо наукові праці, автори яких осмислюють музичну поетику як системне явище: це наукова стаття про поняття поетик у музикознавстві (Бичкова, 2009) та докторська дисертація в галузі інтерпретології, авторка якої ставить питання необхідності вивчення та характеристики поетики на різних рівнях буття музичного твору неодноразово (Ніколаєвська, 2020). Наукові праці авторів Західної Європи традиційно вирізняються більш культуроло-

гічним ракурсом дослідження поетики, розглядаючи її максимально широко (Kreiling, 2010), наприклад, на рівні взаємодії різних видів мистецтв (Malek, 1971).

Все вищесказане зумовлює **наукову новизну** наведеного дослідження, яка пов'язана з характеристикою поетики камерно-вокальної творчості Ш. Гуно у ракурсі виконавської специфіки. **Мета наукової статті** – виявити основні параметри виконавської специфіки, пов'язані з поетикою камерно-вокальної творчості Ш. Гуно.

Методологія дослідження базується на комплексному поєднанні кількох наукових напрямів: наукові джерела, присвячені поетиці в музиці взагалі, а також у творчості окремих композиторів; наукові праці, дотичні до творчості Ш. Гуно. Узагальнюючи призьми поглядів на обрану тему, можна сказати, що у статті застосовані бібліографічний та системний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу. Поняття «поетика», незважаючи на явне походження з теренів літературознавства (так називається його розділ, що присвячений вивченню структури, форми, творчих прийомів поетичних творів тощо), вже давно стало належати до міждисциплінарних понять. Воно широко використовується в галузях гуманітарного знання (літературознавство, театрознавство, кінознавство, музикознавство) як у ширшому, так і у вузькому аспектах. У своєму філософському сенсі поетика означає, власне, мистецтво та майстерність, вміння творити, шукати й розкривати сутність будь-якого явища. Як ми можемо бачити по появі наукових праць, присвячених поетиці і музиці, все активніше поняття поетики починає застосовуватися і в галузі музикознавства. Цікаво, що, з одного боку, поняття поетики використовується музикознавцями дотично до творчості окремих композиторів, з другого боку, паралельно йде дослідження цього поняття у музичній науці, усвідомлення його можливостей та перспектив.

У своїй статті «Поняття поетики в музикознавстві» на основі аналізу багатьох наукових праць білоруська дослідниця Н. Бичкова робить висновок, що поетика в музичній науці розуміється у двох основних значеннях: як наукове поняття та об'єкт науки, де поетика постає зведенням теоретичних наукових уявлень про різні сторони

художнього твору поза їхньою конкретною художньою реалізацією або як синонім виразу «система виразних засобів», і як художнє явище, зумовлене певними умовами (Бичкова, 2009: 70). Але авторка цієї статті, як практикуюча співачка, сказала б, що теоретичне та практичне розуміння поезики треба поєднати й розглядати їх у комплексі, бо вони зумовлюють та пояснюють одне одного. За словами одного з корифеїв музикознавства ХХ століття Є. Назайкинського з його відомої праці «Логіка музичної композиції», поезика розуміється як підхід, що дозволяє зосередитись на розкритті глибинного сенсу музики, поринути в її семантичний, змістовно-смысловий простір, виявити багатство асоціацій із позамузичними областями та вийти на узагальнюючі характеристики специфіки її різних стильових параметрів. Саме у цьому ключі ми теж бачимо необхідність розуміння музичної поезики – додамо сюди також і жанровий вимір, бо жанри (які менше, які більше) пов'язані також зі своєю семантикою, своєю музичною та позамузичною інформацією. Знаючи про те, як часто та багатовимірно у музичному мистецтві взаємодіють жанр і стиль, зумовлюючи один одного, ми наполягаємо на врахуванні жанрового компонента у характеристиці музичної поезики.

Впевнитися у важливості й інформаційно-семантичній багатовимірності поезики нам допоможе звернення до наукової думки фахівців з цієї теми. Так, авторка дисертаційного дослідження, присвяченого поезиці раннях симфоній Валентина Сильвестрова, пропонує свою характеристику-розуміння цього поняття: «Поезику розумітимемо як теоретичну систему, яка дозволяє на основі обраного наукового дискурсу інтерпретувати розмаїті питання специфіки художнього твору, що виявляють його онтологічну сутність. Музична поезика має піднятися над рівнем цілісного аналізу музично-виразових засобів, актуалізуючи багатоступінчастий процес розуміння музичного феномена, шляхом розуміння його смислу через акт інтерпретації» (Щелканова, 2022: 27). Науковиця пропонує музикознавству розуміти поезику не як звичайний науковий інструмент термінологічного рівня – мова йде про систему, про ракурс дослідження, і, до речі, в ньому вже звучить слово «інтерпретація», на чому ми зацентруємо увагу. Так, інтерпретація має різну природу, і не один музикознавець вже пропонував

свої класифікації видів музичної інтерпретації. Проте ми тут виокремимо два види, які представляються особливо важливими в аспекті створення відповідної поетики – це композиторська та виконавська інтерпретації. Кожна з них на своєму етапі «переробляє» інформаційно-семантичний «матеріал» і подає його в авторській «формі» для подальшого втілення.

Далі у своєму дослідженні С. Щелканова розглядає розуміння та характеристику поетики іншими науковцями (С. Савенко, А. Поліщук, І. Коханик, К. Майденберг, Ю. Вахраньов, О. Зав'ялова, Н. Лукашенко, О. Самойленко), виявляючи тим самим складність і багатозаровість цього поняття. У різних авторів поетика стає то призмою драматургії, то параметром стилю, то складовою виконавської майстерності, то семантично зумовленим музичним світом.

У монографії, присвяченій інтерпретації як метасвіту музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, авторка Ю. Ніколаєвська ставить питання щодо розуміння та використання поняття поетики не тільки в музичній науці, а, власне, у музичному мистецтві та музичній практиці. Науковиця відзначає, що поетика як тема дослідження з'явилася насамперед у виконавському напрямі музикознавства, який, у свою чергу, сформувався завдяки харківській музикознавчій школі: «...наприкінці ХХ ст. в межах загальної теорії розвивається виконавський напрям у музикознавстві. Його складають авторські концепції: Ю. Вахраньова (із ключовим концептом «виконавська поетика»), В. Москаленка («творчий аспект музичної інтерпретації»), О. Маркової («виконавська онтологія»), В. Приходько (виконавець і фактура), В. Сирятського («звуковий образ інструменту»), надалі – дослідження Л. Шаповалової (та її учнів і колег), в яких вибудовується нове ставлення до виконавця як суб'єкта наукової рефлексії» (Ніколаєвська, 2020: 112).

Дослідниця, спираючись на широкий огляд наукових робіт музикознавців, присвячених тим чи іншим чином поетиці, зауважує, що поетика в широкому значенні вживається як термін, що поєднує певні виражальні засоби, як композиторські, так і виконавські, способи їхньої взаємодії, або конкретні системи координат твору, такі як композиція, поетичне мовлення тощо. Таким чином, поетика вжива-

ється як інструмент для дослідження «образу світу», «образу автора», «образу інструмента». Ю. Ніколаєвська концентрується саме на виконавській проекції музичної поетики, пропонуючи власне визначення: «...на наш погляд, через обговорення концепту "виконавська поетика" відбувається "зустріч" композиторського мислення (суб'єкта музики, зафіксований у тексті) та виконавської свідомості, яка інтерпретує константні та мобільні параметри твору. Його впровадження в практику інтерпретативного аналізу дозволяє вирізняти рівні музичного мислення як співвідношення (через суголосся) авторського та виконавського "Я". *Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації. Виконавська поетика як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта*» (Ніколаєвська, 2020: 216–217). Далі музикознавиця наводить константи-механізми композиторського мислення (мелос; метроритм, ладогармонія, фактура) та відповідні цим елементам виконавські засоби втілення звукообразу (артикуляція, темпоритм форми, динаміка, топоніміка). Авторка зауважує, що «рівень зв'язків елементів системи (за І. Котляревським) виконавської поетики осмислюється через інші концепти, які належать (зафіксовані) не лише композиторському тексту, а фактично тексту, що звучить: виконавський хронотоп; виконавська драматургія. Виконавський стиль становить вищий рівень виконавської поетики, складає ентелехію діяльності Homo Interpretatus» (Ніколаєвська, 2020: 217).

Отже, ми бачимо, що музична поетика є складним, багатовимірним явищем (у музиці) та поняттям (у музичній науці) і має свої зв'язки як з композиторським твором, так і з «твором виконавця» (термін В. Москаленка). Взаємодія цих «силових полів», кожен раз унікальна та залежна не тільки від об'єктивних (позамузичних) та суб'єктивних (музичних) факторів, але й від творчих особистостей композитора та виконавця, створює особливий образ музичного твору, що містить унікальну інформацію, яку в певних умовах буття (звучання) транслює у світ.

Ця, по суті, естетична категорія, застосована для різних параметрів твору, різних закономірностей його «буття», насичується інформацією цих сторін, що породжує семантичну глибину та унікальність

(як зафіксовану, так і ситуативну), створює навколо твору те «інформаційне поле», яке ми пропонуємо називати **семантичною «аурою»**, яка має і певну стабільність, і мінливість, що дозволяє її інтерпретувати, не втрачаючи при цьому її неповторну специфіку.

Завдяки використанню поняття поетики ми можемо по-новому подивитися (і, можливо, по-новому почути) музику композиторів різних часів, по-новому охарактеризувати і зрозуміти секрет її життєвої сили, яка дозволяє цій музиці жити століттями.

У своїй вокальній діяльності ми стикнулися з камерно-вокальною творчістю Шарля Гуно. Робота над цими творами потребувала розуміння особливостей вокального (точніше, камерно-вокального) стилю цього французького композитора, і у процесі власних розвідок ми впевнилися, що одним з понять, яке доцільно застосовувати для осягнення вокального стилю Гуно, є саме поетика як поєднання загальних параметрів стилю композитора, образно-сміслового плану твору та комплексу конкретних виразових засобів, у тому числі і чисто виконавських.

Вокальна музика Шарля Гуно має свою специфіку, що ґрунтується на інтонаційності та образному строї сучасного композитору жанру побутового романсу. Саме з ним пов'язані інтонаційна, гармонічна, структурно-драматургічна прозорість і простота, що породжують ясність та лаконічність його камерно-вокальних творів (до речі, саме ці стильові константи іноді, так би мовити, «заважали» оперній музиці композитора, бо, як вважають дослідники, не завжди вдало впливали на жанрові параметри його оперних творів). Але ця згадана вище простота вокальної музики Шарля Гуно може вважатися умовною, бо вона потребує від виконавця великої і технічної, і художньої майстерності. Саме втілення живого, безпосереднього відчуття буття у його ліричному ракурсі побутової французької музики в академічних жанрах складає основу поетики вокальної творчості Гуно. І вокально-виконавська манера співаків – музикантів, завдяки яким музика «здійснюється» і «діє», як особливий артефакт конкретної миттєвості життя, повинна відповідати цьому жанровому перетворенню, цій специфіці – навіть за умов особливостей інтерпретаційного виконавського прочитання.

У поетиці вокального стилю Гуно привертає увагу зумовлений інтонаційною простотою і синтетичною жанровою природою особливий дух свободи, що позначається у звільненні від певних академічних умовностей. Особливого значення набуває щирість, безпосередність інтонаційного та емоційного висловлювання. При цьому академічність музичних параметрів форми, презентації та манери виконання надає камерно-вокальній музиці Шарля Гуно особливої стилістики благородства. Фактично всі дослідники не випадково підкреслюють, що у творчості цього видатного французького композитора, безумовно, ми бачимо неймовірний та неповторний розквіт тієї побутової емоційно-образної та інтонаційно-жанрової сфери, яка потім заграє новими фарбами у нових митців та в нових жанрах. Таке поєднання поетики академічного та побутового вокального мистецтва і є осердям поетики вокального стилю Гуно, що забезпечує і простоту, і складність його виконавського втілення – як у технічному, так і в художньому, зокрема, інтерпретаційному аспекті. «Свобода інтерпретатора» у випадку відтворення складного синтетичного явища стає дуже складним, хоча й дуже цікавим шляхом.

Наголосимо також, що оскільки вокальний стиль Гуно має ознаки як мінімум біжанровості (чи поліжанровості), то за певних умов дослідження камерно-вокальній стиль французького митця може визначатися і як жанровий стиль, зважаючи на тотальну відповідність різним вокальним жанрам – побутовим французьким та академічним.

Створення цілісного погляду на набуття побутовими жанрами нової ролі та нової поетики в академічному музичному мистецтві на прикладі творчості Шарля Гуно досі залишається актуальним завданням як для музикознавців, так і для виконавців. Без поетики як семантичної «аури» конкретного твору, творчого спадку, реалізованого у певному жанровому напрямі, композиторського стилю музика багато в чому втрачає свою привабливість для слухача, і першочергове надвідповідальне завдання виконавця – своєю майстерністю, використанням засобів виконавської виразності, у тому числі своїх особисто унікальних, відтворити цю «ауру».

Висновки. Грунтуючись на позиціях та логіці розгортання наукової думки, представлених у статті, підкреслимо таке. Музична

поетика, яка останнім часом з'являється в наукових працях музикознавців, має великий потенціал для введення до наукового обігу не тільки як термін, але як поняття та система вивчення, презентації та сприйняття музики різних жанрів, стилів, часів, культурних традицій. Саме тому одним з понять, яке доцільно застосовувати для осягнення вокального стилю Шарля Гуно (зокрема, щодо камерно-вокального його доробку), є саме поетика як поєднання загальних параметрів стилю композитора, образно-сислового плану твору та комплексу конкретних виразових засобів, у тому числі і чисто виконавських.

Поетика музичної творчості у своєму комплексному вигляді має якості свого роду семантичної «аури», яка представляє музичний твір у багатому інформаційно-емоційному полі, у своєму світі, який має низку вимірів (історичний (культурний, національний), образний (художні образи як музичні, так і позамузичні), соціально-психологічний, жанровий, стильовий (як композиторський, так і виконавський)). Саме таке багатовекторне розуміння поетики у сфері музичного мистецтва і музичної науки дозволяє досягнути потенціал певного музичного твору в його ретроспективі та перспективі, відкрити деякі секрети популярності й життєздатності в непростих сьогоденних соціокультурних умовах.

Втілення безпосереднього відчуття буття в його ліричному ракурсі побутової французької музики в академічних жанрах складає основу поетики вокальної творчості Ш. Гуно. Поєднання поетики академічного та побутового вокального мистецтва є стрижнем поетики вокального стилю Ш. Гуно, що забезпечує і простоту, і складність його втілення. Вокальний стиль Ш. Гуно (як композиторський, так і відповідний виконавський) може визначатися як жанровий стиль, зважаючи на тотальну відповідність побутовим вокальним французьким жанрам. Відповідний комплекс виконавських засобів виразності дозволяє високопрофесійному музиканту не просто грамотно виконати музичний твір, а створити чи відтворити особливу семантичну «ауру» поетики музики, яка була закладена композитором та сприймається слухачем відповідно до його рівня знання епохи, жанру і стилю обраного музичного твору.

Перспективи подальших досліджень з обраної теми зумовлені таким. Наукова призма «поетики» музичної творчості (композитора та виконавця) містить у собі багато «граней» та проєкцій, вона містить семантику різних рівнів – історично-культурного (хронотопічного, національного), художньо-образного (музичного та позамузичного), психологічного, жанрового, індивідуально-стильового (композиторського, виконавського) тощо. Її різноманітні прояви є тими знаками, на які реагує свідомість і підсвідомість усіх учасників процесу буття музики, тому їхнє врахування представляється надзвичайно корисним у подальших дослідженнях творчості композиторів та виконавців, а також для розвитку сучасної музикології та, зокрема, інтерпретології.

ЛІТЕРАТУРА

- Ареф'єва, Є. Ю. (2018). Музична поетика І. Стравінського як риторика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*, 29, 17–22.
- Беліченко, Н. М. (1992). *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Бычкова, Н. В. (2009). Понятие поэтики в музыкознании. *Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*, 9, 68–71.
- Вавшко, І. В. (2019). *Музична поетика рок-балади*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків.
- Романюк, І. А. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Рябуха, Н. О. (2015). Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 26–39.

- Щелканова, С. О. (2022). *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Johnson, G. (2002). *A French Song Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Kreiling, J. L. (2010). Creative Listening: Poetic Approaches to Music. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 43 (1), 23–39.
- Malek, J. (1971). Thomas Twining's Analysis of Poetry and Music as Imitative Arts. *Modern Philology*, 68 (3), 260–268.

REFERENCES

- Arefieva, Ye. Yu. (2018). Musical poetics of I. Stravinsky as rhetoric. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Culturology*, 29, 17–22 [in Ukrainian].
- Belichenko, N. M. (1992). *Structural poetics of a musical work (based on the music of modern composers of the 80s)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Bychikova, N. V (2009). The concept of poetics in musicology. *Vestsi Belaruskai dzjarzhaunai akademii muzyki*, 9, 68–71 [in Russian].
- Vavshko, I. V. (2019). *Musical poetics of rock ballads*. (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries. Kharkiv [in Ukrainian].
- Romanyuk, I. A. (2009). «*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 Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2015). Poetics of the sound image of the world by B. Lyatoshynskyi (on the example of piano works). *Culture of Ukraine. Series: Art history*, 51, 26–39 [in Ukrainian].
- Shchelkanova, S. O. (2022). *Poetics of the early symphonies of Valentin Sylvestrov*. (Diss. ... PhD in Art Studies). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].

- Johnson, G. (2002). *A French Song Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press [in English].
- Kreiling, J. L. (2010). Creative Listening: Poetic Approaches to Music. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 43 (1), 23–39 [in English].
- Malek, J. (1971). Thomas Twining's Analysis of Poetry and Music as Imitative Arts. *Modern Philology*, 68 (3), 260–268 [in English].

Yang Wanqing

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 807308347@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-3417-9366

Poetics of chamber-vocal creativity of Ch. Gounod: the performing aspect

Formulation of the problem. *The study of the national musical tradition in its individual and stylistic manifestations is one of the **relevant** areas of modern science. To do this, one can apply different coordinate systems, some of which are measured by special phenomena: communicative regularities, emotional and creative energy, synergy, phenomenology of creativity. Among such concepts, a separate place is occupied by poetics, which in the field of musical art has specificity at different levels of creation and existence of a musical composition. From this point of view, it is possible to consider both the newest phenomena of musical art and the familiar ones, such as, for example, the chamber and vocal compositions by Ch. Gounod.*

*The **analysis of publications** on the chosen topic shows that Ch. Gounod's chamber and vocal work in musicology has, as a rule, a traditional historical and compositional-stylistic dimension. Its performing profile is not involved, which requires correction of the research situation with the help of the prism of the poetics of creativity – both composing and performing. Moreover, the concept of poetics of musical art is presented by scientists quite powerfully (E. Arefyeva, N. Belichenko, I. Vavshko, E. Nazaykinsky, Yu. Nikolaievskaya, I. Romanyuk, N. Ryabukha, S. Shchelkanova, J. I. Kreiling, J. Malek, etc.). Therefore, there is a need to update*

the creative work of composers of the past with the help of characteristics of the poetics of both composing and especially performing creativity.

*All this determines the **scientific novelty of the presented research**, which is related to the characteristic of the poetics of the chamber-vocal creative work of Ch. Gounod from the perspective of performing specificity. The **purpose** of the scientific work is to identify the main parameters of performing specificity related to the poetics of Ch. Gounod's chamber and vocal creative work.*

***The research methodology** is based on a complex combination of several scientific directions: studies devoted to poetics in music in general, as well as in the creative work of individual composers; scientific works related to Ch. Gounod's creativity.*

***Research results and conclusions.** One of the concepts that should be used to understand Ch. Gounod's vocal style is precisely poetics as a combination of the general parameters of the composer's style, the figurative and semantic plan of the composition and a complex of specific means of expression, including purely performing ones. The embodiment of the immediate feeling of being in its lyrical perspective of everyday French music in academic genres forms the basis of the poetics of Ch. Gounod's vocal creative work. The combination of the poetics of academic and everyday vocal art is the core of the poetics of Ch. Gounod's vocal style, which ensures both simplicity and complexity of its embodiment. Ch. Gounod's vocal style (both composing and corresponding performing ones) can be defined as a genre style, taking into account the total correspondence to French everyday vocal genres.*

***Keywords:** poetics of creativity; vocal music; vocal performance; vocal art; Ch. Gounod; French music; national «picture of the world»; chamber and vocal music; genre; style.*

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2022 року

УДК 782.041.5 (4)

DOI 10.34064/khnum1-6512

Цзян Цінь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 923225851@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-126107895

Творча постать Дільбер Юнус у контексті вокального мистецтва Китаю ХХ–ХХІ століть

Останнім часом в українському мистецтвознавстві спостерігається тенденція до збільшення кількості робіт, предметом дослідження яких є культура КНР, адже з кожним днем все більше вагомими стають процеси співпраці між нашими країнами. Зокрема, неможливо перебільшити значення тих взаємообмінів, що відбуваються у сфері музичної педагогіки та виконавства й надають унікальну можливість осмислення творчості китайських митців з використанням європейського аналітичного апарату.

Тож актуальною є тема пропонованої роботи, присвяченої творчості колоратурного сопрано Дільбер Юнус, життєтворчість якої стала чудовим прикладом того, як глобалізаційні процеси визначають поступову трансформацію вокальної культури Китаю. Виявлено, що сучасні китайські виконавці є важливою частиною світового музичного мистецтва й разом з цим докладають чимало зусиль для збереження та популяризації національних традицій.

Ключові слова: *глобалізація, вокальне мистецтво, вокальний стиль, творчість Дільбер Юнус, колоратурне сопрано.*

Постановка проблеми. Процеси глобалізації, що нівелюють географічні, часові й національні лінії розмежування, все більше впливають на буття людської культури. Наслідком цього, крім іншого, можна вважати сутнісні зміни культурних обмінів у системі «Схід-Захід».

Так, починаючи з XVIII століття, значна кількість європейських композиторів зверталася до східної тематики (тут зазначимо, що йшлося не про якусь конкретну країну чи навіть регіон, а швидше про метафоричний образ іншого світу, що приваблює самобутністю інтонаційної структури і принципів побудови музичного цілого). Цей рух до осягнення набуток культур інших народів відбувався поступово: від обрання певних сюжетів (опери «Галантна Індія» Ж.-Ф. Рамо, «Аїда» Дж. Верді, «Лакме» Л. Деліба, «Шукачі перлин» Ж. Бізе, «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні) й цитування музичного матеріалу (тут згадаємо про хрестоматійний приклад використання китайської народної пісні «Жасмин» в опері Дж. Пуччіні «Турандот») до нового сприйняття музичного мистецтва як такого (унаочненням цієї тези є творчі пошуки П. Булеза, Д. Кейджа, К. Штокхаузена й багатьох інших). Водночас відбувався й зворотній процес прийняття та запозичення здобутків європейської культури представниками мистецької спільноти східного регіону. Специфікою цього зустрічного руху є не просто ознайомлення, а присвоєння певних культурних патернів, що відбувається, крім іншого, й завдяки імплементації західної системи музичної освіти.

У цьому плані на особливу увагу, на наш погляд, заслуговує виконавське мистецтво, однією з властивостей якого є його вторинність, що зумовлює необхідність опрацювання й актуалізації «чужих» текстів. У той же час, як важлива частка музичного життя, виконавство, корегуючи, зокрема, репертуарну політику, впливає на композиторську творчість, слухацькі вподобання та, врешті-решт, зміни суспільних художніх настанов.

Унаочненням цієї тези є вокальне мистецтво Китаю, трансформацію якого протягом останнього століття, на думку китайського дослідника Чжоу Ї, визначили декілька чинників:

- концертна/гастрольна діяльність іноземних співаків;
- діяльність китайських митців, спрямована на поширення та осягнення європейського культурного досвіду;
- поступове накопичення відповідної науково-методичної бази та вироблення національного інваріанта навчальних програм;
- розвиток концертного виконавства та музичного життя як системи, утвореної взаємодією різних типів музикування;

- використання технічних засобів комунікації (Чжоу Ї, 2021: 161–162).

Одним з наслідків дії цих чинників, що змінили уявлення про вокальне мистецтво Китаю, перш за все усередині країни, стала поява цілої плеяди видатних майстрів «китайського бельканто» – Чжоу Сяоянь / Zhou Xiaoyan / 周小燕, Ляо Чанюн / Liao Changyong / 廖昌永, Ши Іцзе / Shi Yijie / 石倚洁, Ділбер Юнус / Dilber Yunus / 迪里拜尔·尤努斯, – творчість яких є підтвердженням продуктивності культурних взаємообмінів та водночас дуже цікавим матеріалом для наукового дослідження. Тож мета, пропонованої статті – скласти творчий портрет Дільбер Юнус у контексті вокального мистецтва Китаю ХХ–ХХІ століть.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зазначимо, що виконавська творчість завжди привертала увагу дослідників, що привело до появи багатьох авторських концепцій щодо: сутності понять «виконавський стиль» та «інтерпретація»; параметрів, що визначають певні аспекти виконавської творчості і її стратегії; засад функціонування мистецьких шкіл та ін. Проте специфіка обраної тематики зумовила наше звернення саме до тих робіт, предметом яких є дослідження вокального мистецтва Китаю. Серед них важливими для нас є:

- стаття Сун Янінь «Методичні принципи Володимира Шушліна у вихованні співаків», де окреслено базові засади вокальної методики Вчителя, мистецтво якого у Китаї вважають «еталоном європейського класичного співу». Шушлін був першим зарубіжним співаком у Китаї, який виконував китайські пісні мовою оригіналу» (Сун Янінь, 2015: 71);
- дисертація А. Бойко «Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів», де «виявлено фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення. Зазначено, що його специфіка зумовлена фонетикою китайської мови, зокрема наявністю в ній особливої тонової системи <...> вперше проаналізовано з європейської точки зору фонетичні та фонічні особливості китайської вимови та детерміновану ними виконавську специфіку вокального мовлення» (Бойко, 2019: 214);

– дисертація «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)», автор якої визначає вокальне мистецтво сучасного Китаю як феномен, «сутність якого є результатом інтеграції культурного досвіду інших країн у тисячолітні національні традиції» (Чжоу Ї, 2021: 167).

На окрему увагу в аспекті обраної тематики дослідження заслуговує стаття «Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус» Чжу Лін, яка акцентує увагу на камерно-вокальній творчості співачки, підкреслюючи: «У строкатій палітрі концертної практики сучасного Китаю є ціла плеяда яскравих співаків, добре відомих як в країні, так і за її межами. Спрямування їхньої творчості визначається суттєвою ознакою – схильністю до західної (запозиченої) або східної (традиційної) моделі музикування, яка відбивається на манері виконання та особливостях репертуарної політики. Певні виконавці реалізують в своїй практиці тільки одну з означених моделей, проте інші вдаються до компромісних рішень, одночасно поєднуючи західні та східні репертуарні напрями» (Чжу Лін, 2020: 84).

Методологія дослідження спирається на поєднання історико-стильового, компаративного та інтерпретаційного підходів.

Виклад основного матеріалу. Китай – це чи не найдавніша держава у світі, історія розвитку якої налічує понад 5000 тисяч років. Однією із характерних рис розвитку китайської цивілізації був визначальний вплив філософських вчень Лао-Цзи та Конфуція, настанови яких вплинули, зокрема, й на розвиток мистецтва співу, «що сприймалося як один із засобів комунікації зі світом, частина духовних практик та оздоровчого комплексу» (Чжоу Ї, 2021: 57).

Так само, як і в культурі кожного народу, вокальне мистецтво Китаю бере початок у народній пісні, інтонаційно-ритмічна специфіка організації музичної фактури якої визначена фонетикою мови вербальної. Причому йдеться не тільки про вимову окремих звуків, що настільки відрізняється від європейської, що це стає окремою перепорою для оволодіння європейським вокальним репертуаром, але й про наявність «специфічної тонової системи, завдяки якій однаковим за фонетичним звучанням складам може бути властиве зовсім різне

змістовне значення через застосування того чи іншого тону, а також загальний контекст, в якому він використаний» (Бойко, 2019: 73).

Офіційно у Китаї налічується 56 національностей, і тому значна кількість населення у побуті послуговується різноманітними діалектами (їх майже 100), що зумовило широку варіативну палітру пісенної творчості. Утім ця строкатість не завадила виробленню єдиного еталону вокального звучання, що кристалізувався у феномені Пекінської опери, де розрізняються дві манери співу:

- штучну (цзясан/Zhen Sang / 真嗓), коли використовується затиснута гортань і головний резонатор;
- природну (чженьсан/Jia Sang / 假嗓), з також досить високим ступенем затиснення гортані (Чжоу Ї, 2021: 34–35).

Цікаво, що саме в той час, коли остаточно сформувалися базові художні принципи Пекінської опери (це кінець XVIII століття), у західноєвропейському мистецтві також завершився процес формування загальних підходів до розуміння краси вокального звуку та методів її досягнення – стиль *bel canto*. Ще майже століття після цього ці дві системи існували не перетинаючись і лише з кінця XIX століття, коли керівництво Китаю під впливом низки соціально-економічних факторів поступово пом'якшило політику закритих кордонів, культурні обміни стають можливими.

Саме із цього часу починається достатньо тривалий та складний процес трансформації вокального мистецтва Китаю, що, крім іншого, зумовлений і глобалізацією, під впливом якої посилюється міжнаціональна мистецька взаємодія. Тож «якщо на початок XX ст. співоча культура Китаю істотно відрізнялася від західноєвропейської, то сьогодні вона практично тотожна тому, що ми можемо знайти в будь-якій європейській країні. Тут є:

- розподіл на народну, академічну та естрадну сфери;
- система підготовки фахівців, що спирається на синтез національних та світових надбань;
- музична індустрія, що намагається задовольнити смаки і професіоналів, і аматорів» (Чжоу Ї, 2021: 65–66).

Як і в інших країнах світу, мірилом професійного успіху співака вважається його затребуваність у європейських оперних постановках,

що знову й знову актуалізує питання необхідності оволодіння фонетичними та, відповідно, артикуляційними особливостями іноземних мов.

Спираючись на вищенаведені факти історії становлення сучасної вокальної культури Китаю, спробуємо скласти творчий портрет однієї з найвідоміших сучасних китайських співачок, колоратурного сопрано Дільбер Юнус. Вона народилася 2 жовтня 1958 року в одному з найстаріших із заселених міст у світі – Кашгарі, що розташоване на заході Китаю в Сінцзян-Уйгурському автономному районі. За походженням належить до уйгурської етнічної групи. Цікаво, що початок творчої кар'єри Дільбер пов'язаний з Ансамблем пісні і танцю Сінцзяню, створеним у 1949 році для збереження й популяризації народної творчості національних меншин. Співачку було прийнято до трупи у 1976 році, і відтоді вона почала навчатися оперному співу в класі видатного професора, члена Асоціації китайських музикантів, директора Товариства вокального мистецтва національних меншин Го Лінбі / Guo Lingbi / 郭凌弼.

У 1980 році Дільбер Юнус вступає на вокальне відділення Пекінської центральної консерваторії в клас видатного професора Шен Сян / Shen Xiang / 沈湘. Саме тут вона стає частиною історії зміни системи вокального мистецтва Китаю, адже її викладач є одним з тих, хто свідомо й наполегливо впроваджував західноєвропейські традиції співу в професійну освіту країни. Підкреслимо, що цей процес був дуже непростим ще й тому, що було «багато супротивників, які вбачали загрозу у проростанні та закріпленні західноєвропейських музичних традицій. Їхня аргументація спиралася на два важливі моменти: потребу збереження національних традицій співу та на думку, що повноцінне освоєння бельканто китайськими співаками неможливе через суттєву різницю вокального мовлення. Адже мова визначає всі параметри мелосу – семантичні, інтонаційні, композиційні, емоційні тощо» (Чжоу Ї, 2021: 66).

Втім у 80-х роках минулого століття дебати щодо доцільності опанування західною традицією співу вже залишилися в минулому й у закладах вищої освіти Китаю працювали викладачі, які або навчалися *bel canto* в європейських консерваторіях, або продовжували

традиції своїх іноземних Вчителів, які доклали зусиль до формування нової когорти вокальних педагогів. Так, вчитель Дільбер Юнус Шен Сян – вихованець Володимира Шушліна (1896–1978), відомого у Китаї під ім'ям Су Ши Лін. Сун Янінь зазначає, що «Шень Сян, займаючись зі своїм педагогом Шушліним, вів систематичні записи його висловлювань <...> Результатом використання цих знань у своїй багатолітній практиці, а також записів Шушліна у щоденниках, стало видання Шень Сяном методичних порад про активно-пасивне дихання як одного з розділів власної системи викладання академічного співу. Створена на основі методичних порад Шушліна, застосовувана і розвинена Шень Сяном в особистій виконавській та педагогічній практиці, сьогодні ця праця є однією з найважливіших в галузі вокальної педагогіки Китаю» (Сун Янінь, 2015: 72–73).

Одним із доказів дієвості цієї методики викладання *bel canto* китайським співакам є той факт, що вже на четвертому році навчання Дільбер Юнус стає переможницею одного з найбільш престижних міжнародних конкурсів для молодих вокалістів, затвердженого у 1984 році на честь професора Академії імені Я. Сібеліуса (Фінляндія), оперної співачки Міріам Хелін / Mirjam Helin. Ця перемога визначила подальшу долю співачки, яка здійснила мрію багатьох китайських музикантів – отримати запрошення до трупи європейського оперного театру (у цьому випадку – фінської національної опери).

Узагальнюючи інформацію з відкритих джерел, можна скласти уявлення про успішність кар'єри Дільбер Юнус, яка виступає у багатьох країнах та всесвітньо відомих театрах, співпрацює з видатними оперними режисерами, зокрема Джанкарло Дель Монако / Giancarlo Del Monaco, та записує диски. Музичні критики відзначають майстерність співачки, яка вдало зберігає баланс між технічністю й емоційністю. Особливу увагу привернуло виконання нею таких оперних партій: «Цариця Ночі» з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта, Джільда з опери «Ріголетто» Дж. Верді, Розіна з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні. На авторському каналі ютуб можна знайти записи оперних спектаклів за участю співачки:

- «Лучія де Ламмермур» Г. Доніцетті (партія Лучії), презентована у 1997 році оперою Мальме/Malmö Opera (Швеція);

– «Соннамбула» В. Белліні (партія Аміні), записана у 2019 році в Пекіні.

Розповідаючи про свою роботу, Дільбер Юнус акцентує увагу саме на питанні вокального мовлення, зазначаючи, що найскладнішою проблемою у роботі оперного співака є необхідність досконало-го оволодіння декількома іноземними мовами: «Китаєць, який співає оперу, подібний до іноземця, який виконує Пекінську оперу. Я маю розмовляти іноземною як носій мови, і тільки тоді я зможу зрозуміти характер та переконливо презентувати його публіці» (Songs from Xin-Jiang, 2014).

Зазначимо, що подібно до багатьох китайських виконавців, які мають великий успіх за кордоном, Дільбер Юнус підтримує міцні зв'язки з Батьківщиною: виступає з концертами, викладає у Китайській музичній консерваторії, Інституті мистецтва Сіньцзяна та Університеті Сіньцзяна. В одному з інтерв'ю Дільбер Юнус зазначає: «Під час свого життя у Європі я рідко поверталася до рідного міста і мені часто снилися білі тополі <...> я досягла своїх цілей як сопрано, і найважливіше для мене зараз – віддати це моїй країні» (Songs from Xin-Jiang, 2014).

Тож одним з важливих напрямів роботи співачки є популяризація творчості китайських композиторів як невід'ємної частини сучасного світового мистецтва. У цьому плані показовими є два факти творчої біографії Дільбер Юнус.

Перший з них – це участь у постановці опери «Відвідувачі на Сніжній горі / Visitors on the Snow Mountain / 冰山上的来客», яка відбувалася у грудні 2014 року. Відомий китайський оперний режисер Чен Сінї / Chen Xinyi / 陈薪伊 працював над постановкою з міжнародної командою у Національному центрі перформативних мистецтв, вбачаючи в цьому можливість презентації світові історії Китаю через співробітництво у сфері культури. Підкреслимо, що ідея цього проєкту унаочнює ті глибини фактори, що зумовлюють специфіку сучасного китайського мистецтва, яке свідомо й наполегливо шукає баланс між збереженням національних традицій та відкритістю до надбань інших народів.

Так, опера «Відвідувачі на Сніжній горі» написана за мотивами культового китайського фільму, який вийшов на екрани у 1963 році.

Історія кохання двох молодих людей у ньому розгортається в Сіньцзян-Уйгурському районі, де народно-визвольна армія Китаю бореться з іноземними шпигунами. Музику до кінофільму, пісні з якого миттєво стали народними (зокрема, пісня «Чому квіти такі червоні» / *Why Are the Flowers So Red* / 花儿为什么这样红), написав композитор Лей Чженбан / *Lei Zhenbang* / 雷振邦. А от до роботи над оперою було запрошено доньку композитора – Лей Лей / *Lei Lei* / 雷蕾, яка намагалася максимально зберегти оригінальне музичне забарвлення одного з найпопулярніших у Китаї фільмів.

На роль головної героїні, 16-річної дівчини, режисером проєкту Чень Сінї було вирішено запросити 56-річну Дільбер Юнус: «Коли я обирав виконавців для цієї опери, мені відразу спало на думку ім'я Дільбер. З її чудовим голосом і екзотичною зовнішністю вона єдина підходить на цю роль <...> Коли я сказав, що вона гратиме 16-річну дівчину, вона миттєво кинула на мене невинний погляд й станцювала як 16-річна» (*Songs from Xin-Jiang*, 2014).

Утім робота над роллю все ж таки не була простою. Співачка, вражена музикою, «яка нагадує мені моє дитинство в Сіньцзяні», каже: «Я дивилася фільм, коли була маленькою, проте сама ніколи цих пісень не виконувала <...> мені знадобилося багато часу, щоб запам'ятати всі тексти та мелодії, я не могла заснути вночі. Довелося все вчити з нуля» ((*Songs from Xin-Jiang*, 2014).

Другий факт творчої біографії Дільбер Юнус, що підтверджує її активну діяльність щодо збереження та популяризації культурних надбань Батьківщини, є достатньо незвичним для представника академічного виконавства. Адже відомо, що народна та професійна манери співу мають принципово різні виконавські техніки, особливо в китайській музичній культурі, де це фактично унеможливує їх поєднання у творчості одного співака. Невипадково Чжоу Ї підкреслює, що «у сучасному Китаї вокалісти можуть або працювати, спираючись на національні традиції співу, або розвивати напрацювання провідних європейських шкіл. До того ж виконавські принципи цих традицій настільки різні, що спів у них обох неможливий, тож одного разу зроблений вибір визначає всю подальшу творчу долю співака – його техніку і репертуар» (Чжоу Ї, 2021: 73). Зрозуміло, що у стані суспільно-

го захоплення західно-європейською музичною культурою це ставить під загрозу збереження національних традицій. Саме тому дуже важливою є участь Дільбер Юнус в урядовому проєкті Сінцзяна щодо збору та запису народних пісень та навчання фольклористів. Тут звернемо увагу на той факт, що в репертуарі співачки представлені народні пісні та твори уйгурських композиторів. Так, на каналі ютуб ми знайшли запис уйгурської народної пісні «Чаша вина» / A Glass of Wine / 杯美酒 та авторської пісні композитора Ші Гуаннана / Shi Guangnan / 施光南 «Маленька птичка, мій друже» / Little Bird, My Friend / 小鸟 我的朋友.

Висновки. Процеси глобалізації у світі значно вплинули майже на всі сфери людського буття й, зокрема, на певні параметри функціонування музичного мистецтва. Так, усе більш помітними стають результати взаємообмінів локальних мистецьких шкіл, інтенсивність яких значно ускладнює можливість ідентифікації національної приналежності конкретного митця. Показовою в цьому плані є вокальна культура Китаю, представники якої менш ніж за століття сутнісно переосмисли всі її складові: від техніки співу та еталону вокального звучання до репертуару й засобів комунікації з публікою.

Зокрема, творчість видатної співачки, колоратурного сопрано Дільбер Юнус є свідченням того, що виконавці сучасного Китаю є важливою частиною світового музичного мистецтва, рівень майстерності яких цілком відповідає вимогам престижних оперних театрів. Разом з цим китайські виконавці багато роблять для збереження та популяризації національних традицій, що особливо важливо в умовах сучасності.

ЛІТЕРАТУРА

- Бойко, А. (2019). *Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/299>
- Сун Янінь (2015). Методичні принципи Володимира Шушліна у вихованні співаків. *Українська музика*, 4 (18), 71–76.

- Чжоу Ї (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf
- Чжу Лін (2020). Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 36, 68–75.
- Dilber Yunus, Official website <https://www.youtube.com/@DilberYunus/featured>
- Chen Nan Songs from Xin-Jiang. Famous opera soprano returns to her roots in concert series es (2014). Retrieved from https://www.pressreader.com/hong-kong/china-daily/20141222/281513634504929?fbclid=IwAR3uxXOpZvOVsMGVvZb4cLfQJAATC74BNl7R9yOGsBqC8y9wmLpL_QPmUc

REFERENCES

- Boiko A. (2019). *Pop and vocal art of China in the context of historical-cultural and genre-stylistic processes*. (Candidate's diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/299> [in Ukrainian].
- Sun Yanin (2015). Methodical principles of Volodymyr Shushlin in the education of singers. *Ukrainian music*. 4 (18), 71–76 [in Ukrainian].
- Chzhu Lin (2020). Interpretation of European music by Chinese singers: German song lyrics performed by Dilber Yunus. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 36, 68–75 [in Ukrainian].
- Zhou Yi (2021). *Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers)*. (Candidate's diss.). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf [in Ukrainian].
- Dilber Yunus, Official website <https://www.youtube.com/@DilberYunus/featured> [in English].
- Chen Nan Songs from Xin-Jiang. Famous opera soprano returns to her roots in concert series es (2014). Retrieved from https://www.pressreader.com/hong-kong/china-daily/20141222/281513634504929?fbclid=IwAR3uxXOpZvOVsMGVvZb4cLfQJAATC74BNl7R9yOGsBqC8y9wmLpL_QPmUc [in English].

Jiang Qin

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 923225851@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-126107895

The creative figure of Dilber Yunus in the context of of the vocal art of China in the XX–XXI centuries

Statement of the problem. *The processes of globalization are increasingly affecting the existence of human culture, leading to fundamental changes in cultural exchanges in the East-West system. Starting in the XVIII century, a significant number of European composers turned to oriental topics: from the choice of certain subjects and citations of musical material to a new perception of musical art as such. Simultaneously, there was also a reverse process of borrowing the achievements of European culture by representatives of the artistic community of the eastern region, including through the implementation of the Western system of music education.*

In our opinion, the performing arts deserve special attention here, as they actualize «other people's texts» and influence composers' creativity, audience preferences, and, ultimately, changes in public artistic views. For example, China has given rise to a whole galaxy of outstanding masters of «Chinese bel canto, » whose work is proof of the productivity of cultural exchanges and, at the same time, a very interesting material for scientific research.

The purpose of this article is– *to draw up a creative portrait of Dilber Yunus in the context of the vocal art of China in the XX – XXI centuries.*

Results and conclusion. *The vocal art of China has its origins in folk songs, the specific organization of the musical texture of which is determined by the phonetics of the spoken language. There are 56 nationalities and almost 100 dialects in China, which has led to a wide variety of song palettes. However, this did not prevent the development of a single standard of vocal sound, which crystallized in the phenomenon of the Beijing Opera at the very time when the process of forming the bel canto style in Western European art was completed. For almost a century after that, these two systems existed without intersecting.*

However, from the end of the XIX century, when the Chinese government relaxed the policy of closed borders, cultural exchanges became possible.

From that time on, the process of transformation of Chinese vocal art began, which, among other things, was due to globalization, and therefore the measure of a singer's professional success is his or her demand for European opera productions.

This article will try to make a creative portrait of one of the most famous contemporary Chinese singers, coloratura soprano Dilber Yunus. She was born on October 2, 1958, in the city of Kashgar in western China, in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region. Dilber began her career with the Xinjiang Song and Dance Ensemble, created to preserve and popularize the folk art of ethnic minorities. In 1980, the singer entered the vocal department of the Beijing Central Conservatory in the class of the outstanding professor Shen Xiang / 沈湘. In her fourth year of study, Dilber Yunus won one of the most reputable international competitions for young singers, founded in 1984 in honor of Mirjam Helin. This victory determined the singer's fate, as she fulfilled the dream of many Chinese

Keywords: *Globalization, vocal art, vocal style, creativity of Dilber Yunus, coloratura soprano.*

Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2022 року

Наукове видання

Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

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

ВИП. 65

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Ю. В. Ніколаєвська, доктор мистецтвознавства, професор

Редактори англomовних текстів –
Л. В. Бабаєвська, Ю. І. Лаптінова, К. І. Шишкіна

Комп'ютерне макетування – Ю. В. Ніколаєвська

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 9.12.2022. Формат 60х84 1/16.

Умов. др. арк. 12,3. Об. вид арк. 12,4.

Зам. № . Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*