

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 67

Збірник наукових статей

Харків
2023

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 11 від 29 червня 2023 року)

Свідомство 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: *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaiyevska Yuliya)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнос, 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 Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika)* – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща. ► *Копелюк Олег Олександрович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна. ► *Петровіч Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Роценко Олена Георгіївна (Roschenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 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 Lyudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк.

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 «Unifcheck».

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:

зб. наук. ст. Вип. 67. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського;
ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 148 с.

ISSN 2519-4496

До чергового випуску збірника увійшли дослідження, присвячені сучасному музичному театру в різних його естетичних, жанрових, національних проявах і відносинах із традицією (I розділ), хорознавчі розвідки, у тому числі з огляду на власний авторський досвід (II розділ), представлено й «гарячу» тему дистанційного навчання музикантів за новими цифровими технологіями (III розділ).

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 67

Collection of research papers

Kharkiv
2023

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 11 of June 29, 2023)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211IP 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: *Nikolaievska Yuliya* – Dr. habil. In Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editorial board: ► *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ► *Chernyavska Marianna* – PhD in Art Studies, 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* – Dr. of Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ► *Karwaszewska Monika* – PhD hab., Associate Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmic and Jazz, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska. ► *Kopeliuk Oleh* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Martyniuk Tetiana* – Dr. of Art Studies, Professor, Head of the Department of Art Disciplines and Teaching Methods of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav: Pereyaslav, Ukraine. ► *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ► *Rakochi Vadim* – Dr. of Art Studies, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine. ► *Roshchenko Olena* – Dr. of Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Savchenko Hanna* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Shapovalova Liudmyla* – Dr. of Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Schöning Kateryna* – PhD in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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 67. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 148 p. ISSN 2519-4496

The regular issue of the collection includes studies devoted to modern musical theater in its various aesthetic, genre, national manifestations and relations with tradition (Section I), chorological studies, among them ones based on the author's own experience (Section II), and "hot" topic of distance learning of musicians using new digital technologies (Section III).

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.

Музичний театр: сучасність і традиції

<i>Ващенко О. В.</i>	Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласа	7
<i>Ветров О. В.</i>	«Вишиваний. Король України» Алли Загайке- вич: досвід виконавського аналізу	26
<i>Лю Цзянь</i>	Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення у «Wicked» С. Шварца	39
<i>Лі Цян</i>	Особливості взаємовпливу італійської та ки- тайської музичної театральної традиції в істо- ричному розвитку	56

Розділ 2.

Хорознавчі студії

<i>Батовська О. М.</i>	Жанрово-стильові константи хорового циклу «З минулого» Б. М. Лятошинського	78
<i>Тан Фань</i>	Сучасне дитяче хорове мистецтво України і Китаю: презентація досвіду майстрів (Сергій Прокопов – Ян Хуннянь)	91
<i>Чумак О. Є.</i>	Спів мовою оригіналу в оперно-хоровому ви- конавстві: з практичного досвіду	107

Розділ 3.

Практика дистанційного навчання

<i>Підпорінова К. В.</i>	Цифрові технології у навчанні концертмейсте- ра: практичний вимір	126
--------------------------	--	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

Music theater: modernity and traditions

<i>Olena Vashchenko</i>	Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater	7
<i>Oleksii Vietrov</i>	Alla Zahaikivych's opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine»: the experience of performance analysis	26
<i>Liu Jian</i>	Characteristics of the genre invariant of the musical and its embodiment in «Wicked» by S. Schwarz	39
<i>Li Qiang</i>	Peculiarities of the mutual influence of Italian and Chinese musical theater tradition in historical development	56

Section 2.

Horological studies

<i>Olena Batovska</i>	Genre and style constants of B. M. Lyatoshynsky's choral cycle "From the Past"	78
<i>Tan Fan</i>	Modern children's choral art of Ukraine and China: presentation of masters' experience (Serhiy Prokopov – Yang Hongnian)	91
<i>Olena Chumak</i>	Singing in the original language in opera-choral performance: from practical experience	107

Section 3.

Distance learning practice

<i>Kateryna Pidporinova</i>	Digital technologies in training the accompanist: practical dimension	126
-----------------------------	---	-----

Розділ 1.

СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР

УДК 78.071.1(73)(092):782

DOI 10.34064/khnum1-6701

Ващенко Олена Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: elen.vashchenko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

**Назустріч традиції:
еволюція музичного театру Ф. Гласса**

Музичний театр Ф. Гласса є важливою частиною і творчості самого композитора, і музичної культури XX–XXI століть, що підтверджується незмінним інтересом до нього дослідників. Однак цей інтерес розподіляється нерівномірно, і пізні опери Ф. Гласса залишаються майже невисвітленими, що не дає змоги простежити еволюцію цього жанру. Метою представлено-го дослідження є розкриття специфіки жанрової метаморфози опери в до-робку Ф. Гласса на прикладі трьох зразків – «Ейніштейна на пляжі» (1976), «Ехнатона» (1984), «Ідеального американця» (2013) – та визначенні тра-екторії еволюції музичного театру композитора. Новизна дослідження по-лягає в тому, що вперше запропоновано розглядати еволюцію музичного те-атру Ф. Гласса як рух назустріч традиції, вперше виявлено паралелі із жан-ром мюзиклу в опері «Ідеальний американець», а також конкретизовано ознаки барокової опери в «Ехнатоні». За результатами аналізу підсумовано, що, розпочавши свій шлях у сфері музичного театру з радикально новатор-

ського «Ейнштейна», Ф. Гласс здійснив криву «еволюційну петлю», спочатку заглибившись у минуле (барокова опера), потім повернувшись до сучасності і наблизившись до межі академічної та популярної музики (мюзикл).

Ключові слова: музичний театр XX–XXI століття; музичний театр Ф. Гласса; жанр. барокової опери; опера; мюзикл; мінімалістична опера; опера-портрет.

Постановка проблеми.

Музичний театр Ф. Гласса, представлений понад 25 зразками, посідає чільне місце у його доробку, ілюструючи розмаїття і водночас єдність творчих пошуків композитора. Ф. Гласс звертається до різних першоджерел, зокрема сучасної класики («Падіння дому Ашерів» Е. По, «У виправній колонії», «Процес» Ф. Кафки), казки («Ялівцеве дерево»), кіносценаріїв («Орфей» Ж. Кокто). Особливого значення в його доробку набуває жанр опери-портрету, який сформувався у трилогії («Ейнштейн», «Сатьяграха», «Ехнатон») і продовжився серією пізніших опер (у тому числі «Кеплер», «Галілео Галілей», «Ідеальний американець»).

Не менш важливу роль музичний театр Ф. Гласса відіграє в музичній культурі XX–XXI століть. Незалежно від того, чи музикознавці використовують ексклюзивний підхід до визначення поняття музичного театру, розуміючи під ним усе, крім опери, оперети та мюзиклу (Salzman, Dési, 2008: 5), чи інклюзивний, охоплюючи все коло явищ (Cooke (ed.), 2005), – твори Ф. Гласса незмінно опиняються в зоні дослідницького інтересу. Однак розподіляється він нерівномірно.

Останні дослідження і публікації. Окремі зразки музичного театру Ф. Гласса знаходять відгук у низці музикознавчих праць. Найбільш активно досліджуваним твором композитора на сьогодні залишається його перша опера «Ейнштейн на пляжі». У нещодавній збірці «Einstein on the Beach: Opera beyond Drama» (Novak & Richardson (ed.), 2019) висвітлюються різні аспекти цього твору – від композиції, жанру, ролі танцю до відголосків у творчості інших авторів. Незважаючи на «неоперність» «Ейнштейна» в багатьох параметрах, Є. Новак та Дж. Річардсон доходять думки, що його все ж можна вважати оперою,

яка максимально розширює межі канону до «точки зламу» (Novak & Richardson (ed.), 2019): xxv). При цьому опера розуміється як «синтетичне видовище, в якому поєднуються спів, танець, гра та розмовний діалог, що виступають передумовами традиційного оперного канону» (там само). Л. Г. Вайнберг (Weinberg, 2016) на основі архівних матеріалів розкриває як процес формування задуму «Ейнштейна» від твору для музичного театру до опери, так і особливості співпраці митців. А. Ешбі (Ashby, 2005) розглядає «Ейнштейна» в контексті інших явищ мінімалістичного театру XX століття («*Quarry: An Opera*» М. Монк, «*The Cave*» С. Райха, «*Nixon in China*» Дж. Адамса).

Менш активно вивчаються інші опери трилогії («Сатьяграха», «Ехнатон»). Найбільш фундаментальною роботою, присвяченою «Ехнатону», є монографія Дж. Річардсона (Richardson, 1999). Розмаїття аспектів, у яких він розглядає оперу, сягає від музичної мови, специфіки вибору сюжету до психоаналітичних спостережень (Richardson, 1999). Усі три ранні опери Ф. Гласса розглядаються О. Кісеєвою у світлі театру абсурду, епічного театру й «театру жорстокості» і відповідних концепцій С. Беккета, Б. Брехта, А. Арто (Kiseyeva, 2018). Ці ж твори привертають увагу О. Берегової та С. Волкова з погляду трендів та естетики нової мінімалістської опери (Berehova & Volkov, 2020: 219), взаємодії принципів драматичного театру та кінематографу в «Ехнатоні» (там само: 220) та інтерпретації історичної тематики в опері «Сатьяграха» (там само: 221).

У цілому панорама досліджень музичного театру Ф. Гласса сьогодні має такий вигляд: музикознавці виявляють усебічний інтерес до «Ейнштейна», частково – до інших частин портретної трилогії Ф. Гласса, у той час як його пізніші опери висвітлюються лише в окремих рецензіях та оглядах (Walls, 2019). Отже, залишаються відкритими питання метаморфози жанру після «Ехнатона», а також еволюції музичного театру Ф. Гласса, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми. *Новизна* дослідження полягає в тому, що вперше пропонується розглядати еволюцію музичного театру Ф. Гласса як рух назустріч традиції, вперше виявляються паралелі із жанром мюзиклу в опері «Ідеальний американець», а також конкретизуються риси барокової опери в «Ехнатоні».

Метою дослідження є розкриття специфіки жанрової метаморфози опери в доробку Ф. Гласса на прикладі трьох зразків – «Ейнштейна на пляжі» (1976), «Ехнатона» (1984), «Ідеального американця» (2013) – та визначення траєкторії еволюції музичного театру композитора.

Поставлено такі **завдання**:

1) розглянути специфіку інтерпретації композитором жанрових елементів опери в обраних зразках, у тому числі сюжету, персонажів, лібрето, сольних та хорових вокальних партій, основних структурних елементів, загальної композиції та сценічної реалізації;

2) виявити особливості взаємодії опер Ф. Гласса із досвідом минулого (барокова опера) і сучасності (мюзикл);

3) зробити висновки щодо траєкторії еволюції музичного театру Ф. Гласса та окреслити подальші перспективи дослідження.

Відповідно до поставлених завдань використані такі **методи дослідження**:

- структурно-функціональний (для аналізу основних компонентів музично-театральних творів Ф. Гласса в їх паралелі з оперою);
- жанрово-стильовий (для виявлення зв'язку музично-театральних творів Ф. Гласса із різними жанровими явищами – барокова опера, мюзикл);
- компаративний (для порівняння специфіки втілення жанру в «Ейнштейні», «Ехнатоні» та «Ідеальному американці»).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Прем'єра «Ейнштейна на пляжі» / «*Einstein on the beach*» 1976 року викликала неабиякий резонанс у публіки і навіть думки про те, що ця опера «змінить світ», та, як підсумовує Ф. Гласс майже через 40 років, цього так і не відбулося (Lesnie, Glass, 2013). Показово, що «Ейнштейн» не став поштовхом для подальших зрушень у сторону ще більш радикальних експериментів і для самого Ф. Гласса, а якраз навпаки – межею в музичному театрі, від якої він буде рухатися в бік традиції. Зважаючи на великий масив досліджень, присвячених «Ейнштейну», розглянемо тільки ключові елементи твору, які стосуються взаємозв'язку з жанром опери.

Якщо розпочати аналіз жанрової природи «Ейнштейна на пляжі» із переліку компонентів, яких йому не вистачає до традиційної опери,

то виявиться, що їх абсолютна більшість, оскільки у творі відсутні лінійний і вербальний сюжет, персонажі, послідовно зафіксоване лібрето, сольні вокальні партії і вербальний текст у партії хору. Взагалі твір, над яким працювали Ф. Гласс та Р. Вілсон, спочатку не мав стати оперою. В інтерв'ю Ф. Гласс постійно стверджує, що він не мав наміру написати оперу і «став оперним композитором випадково» (Kostelanetz, & Flemming (eds.), 1999: 256).

Основою для лібрето стали, по суті, ескізи сценічних декорацій, створені Р. Вілсоном, які сформували візуальний сюжет «Ейнштейна». Він будується навколо трьох головних образів – потяга як символу прогресу і руху, космічного корабля як символу нових обривів і досягнень науки, та суду. Кожен із цих образів повторюється в наступних діях і комбінується з іншими, будучи представлений з різних ракурсів. Наприклад, «суд» розвивається в діапазоні від засідання (I дія) до в'язничної камери (III дія), а поле з космічним кораблем (дія III) змінюється внутрішнім інтер'єром останнього (IV дія). Ці зіставлення можна розглядати як еквівалент сюжетного розвитку.

Водночас тяжіння до опери підтверджується серйозністю проблем, яких торкається цей ескізний сюжет. Мотив судового процесу є ключовим у розумінні змісту твору в цілому, оскільки в ньому порушується питання відповідальності вченого за його винаходи і дії. У поєднанні з назвою «*On the beach*», яка відсилає до роману Н. Шюта (1957) про події атомної війни, і фактом того, що саме в 1939 році, яким датуються фото А. Ейнштейна на морі, він підписав листа до Ф. Рузвельта із закликом почати роботу над ядерною бомбою, формується розуміння, що опера має засуджувальний підтекст і звинувачує вченого в тому, що він зробив свій внесок у винахід смертельної зброї масового ураження. Ця тема буде підхоплена іншими мінімалістами і знайде відбиття в «*Doctor Atomic*» (2005) Дж. Адамса, відеоопері «*Three Tales*» (2002) С. Райха.

Незважаючи на відсутність послідовно виписаного вербального тексту, в «Ейнштейні» він все ж таки наявний: Р. Вілсон залучив тексти хлопчика Крістофера Ноулза, які наближуються до потоку свідомості і використовуються як матеріал для репетитивного, варіантного повторів і імпровізації, доручених читцям. Він не фіксується в парти-

турі і в кожному сценічному виконанні твору стає одним з найбільш мобільних елементів.

Більш-менш стабільну частину партитури являють собою вокальні хоріві та інструментальні (синтезатор і духові) партії, які складають основу *Philip Glass Ensemble*. Посднання цих компонентів характерне для опери, однак в основі партії хору лежать послідовності чисел та сольфеджування, що заміняють вербальний текст, і патерни, які підпорядковуються адитивному розвитку (*additive process*). Число як замітник тексту віддзеркалює картину технологізації суспільства, його деперсоналізації і машинізації, а також виступає як мова науки. Персонажів у традиційному оперному сенсі в «Ейнштейні» немає. Фігуру самого вченого Ф. Гласса трактує швидше як спостерігача, ніж учасника дії – Ейнштейн просто грає на скрипці.

Незважаючи на те, що тривалість спектаклю може сягати п'яти годин, що свідчить на користь саме оперного твору, в «Ейнштейні» пропонуються і нетрадиційні для опери просторово-часові параметри, обумовлені культивациєю музичної і сценічної статичності, гармонічно узгоджених між собою. Показовим у цьому плані є Пролог, або *Knee Play 1*, тривалість якого залежить від постановки і може варіюватися від чотирьох хвилин в аудіозапису до пів години в живому виконанні, як, наприклад, у версії Театру Шатле 2014 року. Крім того, глядачеві дозволяється покидати залу і повертатися в будь-який момент, що пов'язано з відсутністю необхідності слідкувати за сюжетом і музичними подіями, які не підпорядковані лінійному розвитку.

У цілому від опери в «Ейнштейні» залишаються розгорнуті масштаби, сюжетність (візуального типу, подана у специфічному розвитку), хорова та оркестрові партії як носії основного музичного матеріалу, сценічний компонент, побудований навколо ключових образів-символів, і сценічні рухи (пантоміма, хореографія, декорації).

На відміну від «Ейнштейна», у третьому творі Ф. Гласса для музичного театру – «Ехнатоні» / «*Akhnaten*» (1984) – відчувається свідома установка на створення опери, що простежується на рівні всіх компонентів, починаючи з лібрето (автори – Ф. Гласс, Ш. Голдман, Р. Ізраїль, Р. Ріддел). В «Ехнатоні» вибудовано традиційний лінійний сюжет, який розкривається у трьох діях. Перша (1370 рік до н. е.)

відкривається сценою поховання батька Ехнатона – Аменхотепа III (сцена 1), продовжується церемонією коронації Ехнатона (сцена 2) та завершується оголошенням нового релігійного кредо (сцена 3). Друга пов'язана з побудовою храму богу Сонця – Атону у Фівах та охоплює наступних десять років правління фараона. В останньому акті (1358 рік до н. е.) відображено події атаки на місто і падіння імперії Ехнатона.

Незважаючи на відсутність у музичному тексті інформації щодо літературного першоджерела, відомо, що перед створенням опери Ф. Гласс захоплювався читанням сенсаційного «Едіпа та Ехнатона» І. Великовського (Richardson, 1999: 7), який переосмислює історію Стародавнього Єгипту. Автор цього твору, жанр якого перебуває на межі дослідження історії, міфів та роману, наводить переконливі доводи і висуває гіпотези щодо особистого життя фараона, яке спричинило його падіння. Інновації Ехнатона, згідно з І. Великовським, стосувалися не тільки першої в історії спроби введення монотеїзму, але й моралі – він відкрито визнав свій інцест із матір'ю і навіть оголосив його священним, що було «чужим» для єгиптян, і «коли, завдяки Ехнатону, це стало явним, спалах невдоволення не змусив себе довго чекати» (Velikovski, 1960: 102). Образ Ехнатона постає складним, неоднозначним, завдяки чому, як і в «Ейнштейні», в опері виникає прихований змістовний мотив засудження видатної людини за її моральний вибір, і сюжет опери набуває серйозного проблемного звучання.

Про зв'язок з роботою І. Великовського свідчить і структура опери, яка перекликається з першою та другою частинами «роману». Так, глави «Аменхотеп III та Тія», «Чужак на троні», «Життя у правді» відповідають першим трьом сценам опери; «Місто Сонця», «Нефертіті» – віддзеркалені у другому акті; «Скинутий правитель» – у третьому. До того ж, Ф. Гласс сподівався, що І. Великовський погодиться співпрацювати з ним над лібрето (Richardson, 1999: 8), однак передчасна смерть автора книги цьому завадила. У результаті можна говорити, що лібрето «Ехнатона» наближується до традиційної опери завдяки опорі на літературне першоджерело, хоча воно й залишається неоголошеним в партитурі.

Не менш важливі зрушення у бік традиції відбуваються і в музичному тексті. На відміну від «Ейнштейна», Ф. Гласс використовує класичний для опери розподіл вербального і музичного матеріалу. Найважливіший з атрибутів опери, який повертається в «Ехнатоні», – це трисдність сольних вокальних партій, вербального тексту й образу персонажа, втілених у постаті співака-актора. Крім Ехнатона (контратенор), усі герої, у тому числі другорядні, як, наприклад, Ейє – радник Фараона (бас), мають сольні вокальні партії. Зміни можна бачити в характері мелодики. Незважаючи на лаконізм, вокальні лінії нерідко наближуються до наспівності і кантилени, особливо в дуетах і тріо, переплітаючись між собою та взаємодіючи з інструментальними. Сольні вокальні партії, насичені наспівністю, контрастують з хоровими. Це показово для першої сцени («Поховання Аменхотепа III»), де у хору панує «варварська» речитація, короткі, розірвані на окремі склади і тони мотиви. Такий тематизм створює архаїчний колорит і нагадує деякі сторінки «Carmina Burana» К. Орфа. Йому протиставлені більш розгорнуті, насичені широкими ходами репліки Ейє, який підключається в середньому розділі (ц. 14) (Glass, 1983: 24).

Поряд з характерним для опери розподілом голосів на сольні та хорові партії, повертаються і традиційні оперні форми. Центральні місця в опері посідають арія Ехнатона, присвячена богу Сонця (II дія, сцена 4), дует Ехнатона та Нефертіті (II дія, сцена 2), тріо Ехнатона, Тії і Нефертіті (I дія, сцена 3). Ансамблево-хорові сцени втілюють поворотні моменти сюжету – «Поховання Аменхотепа III» (I дія, сцена 1), «Коронація Ехнатона» (I дія, сцена 2), «Напад і падіння» (III дія, сцена 2). В останніх до хору, як правило, додаються сольні вокальні партії ключових персонажів, які беруть участь у відповідних подіях, – радника Ейє (бас), верховного жерця Амона (тенор). Не менш традиційною є і композиція цих сцен – тричастинна з динамізованою репрізою в «Похованні Аменхотепа III», риси строфічності у дуеті і тріо. Вводить композитор і балетну сцену (II дія, сцена 3).

Більш типовою для опери стає й оркестрова партія. Композитор використовує подвійний склад оркестру із розширеною групою ударних, синтезаторами та смичковими без скрипок. Разом із тим, най-

більш вагому роль, як і у *Philip Glass Ensemble*, виконують духові інструменти.

Численні ознаки свідчать про зв'язок «Ехнатона» не просто з великою оперою у широкому сенсі цього терміна, а з традицією конкретного стилістичного періоду – Бароко. По-перше, це зумовлено вибором сюжету з історії стародавнього світу. Для втілення теми Стародавнього Єгипту обираються комбінація єгипетської, акадської мов та біблійного івриту, які стають важливим компонентом для створення суворої архаїчної атмосфери композиції та свідчать про інтерес Ф. Гласса до фонічних якостей вербального тексту. Втім окремі епізоди опери, як, наприклад, розмовні коментарі писаря Аменхотепа (II дія, сцена 2, сцена 3; III дія, сцена 3) та «Гімн Сонцю» (II дія, сцена 4) повинні звучати мовою аудиторії (у музичному тексті – англійська). По-друге – це вибір контратенора для вокальної партії Ехнатона, теситура і тембр якої еквівалентні партіям кастратів у бароковій опері, а також близькі до голосів інших провідних персонажів «Ехнатона» – матері фараона Тії (сопрано) і Нефертіті (меццо-сопрано).

Зв'язок «Ехнатона» із бароковою оперою простежується і завдяки ролі духових інструментів, які нерідко супроводжують сольні вокальні партії у вигляді контрапункту до них, а подекуди й концертують, вступаючи з голосами у змагання. Дослідники барокової музики свідчать про численні зразки трубних *obbligati* в операх Бароко, особливо «в аріях, пов'язаних з темою війни, помсти, гніву і у церемоніальних сценах» (Beat, 1968: 65). Це явище зумовлено розповсюдженням та активним розвитком труби *clarino* і відповідного кларінного стилю. Кларіно відзначалася блискучою технікою, що розвивалася під впливом вокальної, але не дуже гучним звуком. У свою чергу, «співачки інколи імітували інструментальні фігури, особливо їх каденції», що свідчить про взаємовплив вокальної та інструментальної технік (Beat, 1968: 66). Інколи композитори включали дві труби, які концертували в момент паузування голосу, як, наприклад, в операх М. А. Зіані (Beat, 1968: 66). Саме в такій ролі постає в «Ехнатоні» партія труби, присутня і в дуеті Ехнатона і Нефертіті (II дія, сцена 2), і в гімні Сонцю (II дія, сцена 4). Незмінна присутність цього інструмента в партитурі

також дає дослідникам привід розглядати тембр труби в «Ехнатоні» в символічному сенсі – як персоніфікацію бога Атона або самого Сонця і його «сурогатний голос» (Richardson, 1999: 66).

Серед ознак, які поєднують «Ехнатона» з добою Бароко, можна відзначити й використання форми чакони, риси якої простежуються в «Гімні Сонцю» та сцені коронації (I дія) і ряді інших композицій (Richardson, 1999: 62). Метод варіювання, який пропонує цей жанр, виявився близьким до принципів роботи з паттерном і тому зустрічається у творах багатьох мінімалістів. Однак звернення до нього в «Ехнатоні», на нашу думку, зумовлене опорою саме на оперну практику, оскільки чакони нерідко використовувалась у фіналах барокових опер («Роланд» Ж.-Б. Люллі, «Аріана і Вакх» М. Маре).

Зв'язок з попереднім музично-театральним досвідом самого Ф. Гласса, зокрема «Ейнштейном на пляжі», полягає в композиційній техніці, побудованій на поєднанні репетитивності й адитивності (особливо в інструментальній партії), і статичності сценічного компоненту. Останнє пов'язане з тим, що сцени опери швидше фіксують картини-моменти, ніж розкривають сюжетні перипетії.

Подальший рух назустріч традиції спостерігається в останніх операх Ф. Гласса, зокрема в «Ідеальному американці» / «*The Perfect American*» (2013). Продовжуючи серію опер-портретів, Ф. Гласс несподівано обирає не постать ученого, як у більшості інших («Ейнштейн», «Кеплер», «Галілео Галілей»), а ікону американської культури – Волта Діснея. У ролі сюжетної основи виступає роман П. Ш. Юнга «Король Америки», зміст якого наближується до скандального. Оповідання ведеться від особи розлюченого робітника студії «Дісней», якого було «несправедливо» звільнено, і тому самого Волта Діснея представлено в негативному світлі – він постає зухвалим, зневажливим і егоцентричним, одержимим манією величі, мізогінією, расизмом, що свідчить про намір розвінчання його образу. Такий тон роману дозволяє зберегти притаманний раннім операм-портретам Ф. Гласса засуджувальний підтекст.

При тому, що вибір роману як сюжетної основи доволі традиційний для опери, саме лібрето таким назвати складно. По-перше, сюжет будується нелінійно, і всі події опери можна представити як ряд

передсмертних спогадів – «флешбеків» головного героя¹, якого ще у пролозі ми бачимо буквально прикутим до ліжка. По-друге, основну частину лібрето складають не події, а монологи – роздуми В. Діснея про економіку і політику (I дія, сцени 3, 5); про хворобу, страх смерті і майбутнє студії «Дісней» (I дія, сцена 2; II дія, сцени 4, 5). Вони фактично ставлять під питання необхідність сценічної дії як такої. Не випадково С. Уоллс відзначає, що «Ідеальний американець» є «ще однією оперою Гласса, яку краще послухати, ніж подивитись» (Walls, 2019).

Водночас сцена виконує важливу функцію у створенні атмосфери спектаклю, а саме, розкритті теми жахів Діснея, який втрачає відчуття реальності. Вона втілюється не тільки на вербальному і музичному рівнях у епізодах «помутніння» розуму, коли страх смерті заповняє мозок героя, не дає мислити адекватно (Пролог, I дія, сцена 2, сцена 4), але й у візуальних образах. Сова виступає як символ смерті (анімована і персоніфікована в образі Люсі), лікарняне ліжко символізує страждання, несвободу та згасання життя. Активно використовуються мультимедійні елементи і пантоміми, у яких герої диснейських мультиплікацій перетворюються на уособлення нічних жахів. Завдяки ним відбувається періодичне «зískовзування» сюжету в ірреальний, сюрреалістичний вимір, що нагадує атмосферу романів С. Кінга.

У цілому сценічний компонент «Ідеального американця» справляє суперечливе враження. Його насиченість дає багато матеріалів для роздуму, однак насолода статикою, яка відчувалася в «Ейнштейні» та «Ехнатоні», поступається дещо нервовій метушні. Здається, що завдання жвавої пантоміми, численних анімацій і рухомих декорацій полягає в тому, щоб оживити «мертву» з погляду подій сцену і компенсувати їх відсутність.

¹ Деякі сцени другого акту відбуваються за два роки до смерті Волта Діснея, наприклад, коли лікар ставить йому смертельний діагноз – рак легенів (II дія, сцена 4), а в першому акті він святкує свій останній, 65-й, день народження (I дія, сцена 4), через 10 днів після якого помирає (дата народження – 5 грудня 1901 року, дата смерті – 15 грудня 1966 року).

Центральною фігурою в лібрето Р. Вурлітцера виступає Волт Дісней, що очікувано від опери-портрета, однак незвичним для опери є те, що більшість персонажів, крім Волта Діснея, по суті, позбавлені індивідуальних характеристик. Усі дуетно-діалогічні сцени, яких в опері абсолютна більшість – із братом Роєм (I дія, сцена 1, сцена 3), жінкою Ліліан (I дія, сцена 4), медсестрою Хейзел (I дія, сцена 2), аніматронним Авраамом Лінкольном (I дія, сцена 5), хворим хлопчиком Джошем (II дія, сцени 4, 5) – постають швидше як монологи з додатковим голосом. Це дозволяє стверджувати, що функція дуетів «Ідеального американця» полягає не стільки в розкритті взаємовідносин і їх становленні, скільки у створенні різнобічного, суперечливого, сповненого протиріч образу В. Діснея, який може викликати, з одного боку, зневагу і навіть відразу, а з другого – співчуття його стражданням і повагу до сильної життєстверджувальної позиції. Інші учасники таких сцен покликані лише підтримувати головного героя, реагувати у відповідь на його дії і слова, не вступаючи в суперечку, а також імітувати діалог. Єдиний, хто виділяється на цьому одноманітному «пасивному» фоні – це звільнений і обурений робітник Вільгельм Дантіно, якому притаманний цілий ряд характеристик – його можна назвати і жалюгідним, і настирливим, і навіженим. Цей образ не позбавлений психологізму і показаний як у завзятому протистоянні й ненависті до Волта Діснея, так і у стані розпаду та порожнечі, оскільки його життя, присвячене боротьбі зі «злом», після смерті головного героя раптово втрачає сенс. Персонаж Дантіно періодично втручається в розгортання сцен (I дія, сцена 3; II дія, сцена 3), вимагаючи вдовольнити його потребу бути почутим і визнаним, завдяки чому може претендувати на роль антагоніста. Хоча таке вторгнення має доволі штучний вигляд, воно дозволяє динамізувати драматургію і надати розгортанню відтінку драматизму.

В «Ідеальному американці» Ф. Гласс знову переосмислює співвідношення сольних і хорових партій. В основі сольних партій лежить прозаїчний текст, і вони розгортаються як вільні монологи (діалоги) з перевагою декламаційності в мелодиці і відсутністю репріз. У свою чергу, хорова партія будується на текстових повторах ключових думок, відповідно до чого використовується і музична повторність.

На відміну від сольних партій, мелодика хору насичується наспівністю, пісенністю і подекуди навіть світлими мажорними барвами. У семантично-змістовному аспекті хор стає носієм образу В. Діснея в його іконічному, ідеалізованому сенсі, тобто виражає узагальнену суспільну думку про цю постать в історії американської культури, утворюючи контрастний контрапункт до змісту роману. Інколи ідеалізація доходить майже до абсурду, як, наприклад, у хорі «*Walt Disney is a magician*» (II дія, сцена 3), який оспівує головного персонажа як «чарівника», «невинність в дії», «дитя, що дивиться на світ із подивом», однак завдяки цьому композиторові й лібретисту вдається втілити глибокий контраст між стереотипним сприйняттям і темними гранями цієї культової фігури. Саме в партії хору присутня репризність, у тому числі на відстані, що зумовлює його важливу функцію в загальній драматургії твору і формуванні цілісної композиції.

Водночас на рівні лібрето і сольних вокальних партій «Ідеальний американець» постає як подальший пошук композитора у сфері індивідуалізації задуму сценічного твору, на рівні інших параметрів він виявляє значну близькість до жанру, який панує в американській культурі XX і XXI століть, – мюзиклу. Зокрема, спостерігається послідовне втілення важливого для мюзиклу принципу бінарних опозицій і повторів, що відображається в композиції твору, парності персонажів, пануванні дуету як ключової форми, паралелізмі сцен, локацій, ситуацій, аналогіях у дії і навіть «бінарній тематиці», а також внутрішній полярності персонажів (Kowalke, 2013: 170).

Дійсно, двоактна структура «Ідеального американця» і навіть непропорційне часове співвідношення дій із більш розгорнутою першою та стислішою другою (перша дія – близько 1 години, друга – 45 хвилин) є характерними для мюзиклу. Те, що цей підхід до структури твору не був випадковим і ситуативним, підтверджує інша, також двоактна, опера «Суд» / «*Trial*» (2014) і досвід інших мінімалістів та постмінімалістів, які балансують на межі великої опери й мюзиклу (Дж. Адамс).

Парними персонажами виступають: брати Діснеї – Рой і Волт, які не тільки активно взаємодіють у дуетах, але й мають однаковий тембр (обидва – баритони); епізодичні персонажі – Люсі та Джош (як

правило, їхні партії виконує одна вокалістка – сопрано); дві героїні, що демонструють усесбічну підтримку головного героя, – медсестра Хейзел, яку Волт Дісней ніжно називає Білосніжкою (I дія, сцена 2), і його жінка Ліліан (обидві – сопрано).

У двох діях опери можна спостерігати цілий ряд парних ситуацій. Сцена в лікарні з медсестрою Хейзел (I дія, сцена 2) віддзеркалюється в лікарняних епізодах із хлопчиком Джошем (II дія, сцени 4 та 5); сцена дня народження В. Діснея (I дія, сцена 4) відображується в дні народження Дантіно, який на честь цього вирішив відвідати студію Діснея (II дія, сцена 3); перший конфлікт із Дантіно (I дія, сцена 3) продовжується безпосереднім зіткненням і «розмовою начистоту» (II дія, сцена 3). Появі дівчинки Люсі в костюмі сови на порозі будинку Діснеїв, що стає знаком близької смерті (I дія, сцена 4), відповідає фіналу, де вона бере за руку і виводить головного героя за сцену (II дія, сцена 6).

Ф. Гласс використовує характерну для мюзиклу систему реприз. Основну роль у її побудові відіграє хоровий тематизм, зокрема хор «Марселін», присвячений містечку, де пройшло дитинство В. Діснея і яке стає символом незатьмареного й ілюзорного щастя («де все було чарівне, і мрії збувалися»). Уперше він звучить у завершенні Прологу, повертається після сцени спогадів про дитинство (I дія, сцена 1) і в омінореному варіанті – у сцені смерті В. Діснея (II дія, сцена 6).

Дуети як пануючий структурний елемент мюзиклу витісняють фактично всі сольні номери (крім Прологу) і стають основною композиційною одиницею, яка, у свою чергу, може ускладнюватися вторгненнями нових персонажів (Вільгельм Дантіно) чи хоровими епізодами. Зокрема, у першій дії – п'ять дуетних сцен Волта Діснея з різними персонажами (Рой, Хейзел, Ліліан, Авраам Лінкольн). У другій дії їх менше – два дуети з хлопчиком Джошем (II дія, сцени 4, 5) і дует Роя Діснея із Енді Ворхолом (II дія, сцена 1), а також фінальний діалог робітника крематорію із Дантіно (Епілог). Єдина сольна сцена – це Пролог із монологом Волта Діснея. Ансамблево-хорові епізоди, як, наприклад, сцена дня народження (I дія, сцена 4) або своєрідна ода Америці (II дія, сцена 2), як правило, не виконують функції замкнених, самостійних номерів, а доповнюють чи відмежовують дуетно-діалогічні епізоди. Значною мірою такий підхід зумовлено тим, що хор

виступає як коментатор подій і носій ідеалізованого образу В. Діснея, а не учасник дії.

Зв'язок із традицією мюзиклу проявився і у спрощенні музичної мови, що ілюструє партія хору із її наспівністю і навіть пісенністю. Показово, що у сцені дня народження (I дія, сцена 4) композитор використовує текст традиційної американської пісні «*Happy Birthday to you*» із власною музикою, мелодика якої наближається до популярної. При цьому в оркестровій партії зберігаються репетитивність і адитивність, характерні для більшості творів Ф. Гласса.

Висновки.

Аналіз трьох опер Ф. Гласса, написаних у різні періоди його музично-театральної творчості – від 1976 до 2013 року, ілюструє рух назустріч традиції. В «Ейнштейні на пляжі» (1976), який спочатку не був задуманий як опера, ознаки цього жанру виявилися у значних масштабах твору, збереженні вербального (партії читців), вокального (хор) та сценічного (пантоміма, хореографія, декорації) компонентів; при цьому традиційний лінійний сюжет, зафіксоване текстове лібрето і персонажі – носії сольних вокальних партій – відсутні.

Уже в «Ехнатоні» повертається ряд відсутніх в «Ейнштейні» оперних компонентів, зокрема лінійний сюжет, виписане текстове лібрето, персонажі, яким відповідають сольні вокальні партії, партія хору із вербальним текстом, розгорнутий оркестровий склад, традиційні оперні форми (арії, дуети, тріо, хори, балетна сцена), а репетитивність у вокальних партіях поєднується з наспівністю. Ряд рис – вибір сюжету, використання контратенора, роль тембрів духових (труба), звернення до жанру чакони – свідчать, у свою чергу, про опору на барокову модель опери.

В «Ідеальному американці» зв'язок із традицією наближає твір до американського «мейнстріму» завдяки опорі на жанр мюзиклу, який виступає домінуючою музично-театральною формою музики США. Це відбилося у двоактній структурі із характерною для мюзиклу диспропорцією, у парності сцен, ролі дуєтів, системі репріз, а також наближенні хорової мелодики до популярної пісенності.

Отже, розпочавши свій шлях у сфері музичного театру з радикально новаторського «Ейнштейна», Ф. Гласс здійснив криву

«еволюційну петлю», спочатку заглибившись у минуле (барокова опера), потім повернувшись до сучасності і наблизившись до межі академічної та популярної музики (мюзикл). Це підтверджує, що «Ейнштейн» став випробовуванням меж оперного жанру, однак не визначив магістральну лінію розвитку опери для самого композитора, який обрав шлях відбору більш звичних засобів і пошуку різних способів взаємодії із традиціями минулого і сучасності. Водночас інтерес до видатних постатей і проблематики їх відповідальності перед соціумом стане для Ф. Гласса однією з панівних рис у сфері музичного театру.

Перспективи дослідження. Траєкторії творчих пошуків Ф. Гласса відображено і в музиці його послідовників², що може стати темою для окремого дослідження, перспективи якого вбачаємо в подальшому вивченні зразків музичного театру Ф. Гласса. Це дозволить дійти більш ґрунтовних висновків щодо специфіки розвитку опери в доробку композитора. Серед інших напрямів розвідок – аналіз опери-портрета і її жанрових характеристик, а також виявлення впливу творчості Ф. Гласса на музичний театр ХХ–ХХ століть.

REFERENCES

- Ashby, A. (2005). Minimalist opera. In M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music, pp. 244–266). Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094.016 [in English].
- Beat, J. E. (1968). *The Development of the orchestra and orchestration in Italian opera c. 1600 – c. 1750*. (Thesis). University of Birmingham. Birmingham, England, https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/7656/2/Beat_1968_MA_Vol.1_7656.pdf [in English].

² Досвід Ф. Гласса, як вже мимохідь згадувалося, безпосередньо відображено у творчості Дж. Адамса – його «*Doctor Atomic*» (2005) кореспондує із задумом «Ейнштейна», зокрема з темою вченого і його відповідальності за здійснені відкриття, а також проблемою ядерних випробувань; «*Girls of the Golden West*» (2017), подібно до «Ідеального американця», наближається до мюзиклу; а нещодавня опера «*Antony and Cleopatra*» (2022) апелює до «Ехнатона».

- Berehova, O., & Volkov, S. (2020). Modern Opera of the Late 20th–Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 217–235, <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2817> [in English].
- Cooke, M. (Ed.). (2005). *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094 [in English].
- Glass, Ph. (1983). *Akhnaten*. (Vocal score). New York: Dunvagen Music Publishers [in English].
- Kiseyeva, E. V. (2018). Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Music Scholarship*, (3), 58–64, <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.058-064> [in Russian].
- Kostelanetz, R., & Flemming, R. (Eds.). (1999). *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*. Berkeley: University of California Press [in English].
- Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6 (2), 133–184. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/> [in English].
- Lesnie, M. (Interviewer), Glass, Ph. (Interviewee). (2013, July 31). Einstein on the Beach: “People thought this was going to change the world”. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2013/jul/31/einstein-beach-philip-glass-opera> [in English].
- Novak, J., & Richardson, J. (Eds.). (2019). *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315578989> [in English].
- Richardson, J. (1999). *Singing Archaeology: Philip Glass’s Akhnaten*. Middletown, US: Wesleyan University Press [in English].
- Salzman, E., & Desi, Th. (2008). *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford: University Press, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195099362.001.0001 [in English].
- Velikovskiy, I. (1960). *Oedipus and Akhnaten. Myth and History*. London: Sidgwick and Jackson Limited [in English].
- Walls, S. C. (2019). The Best of Philip Glass’s (Many) Operas After ‘Akhnaten’, <https://www.nytimes.com/2019/11/19/arts/music/philip-glass-opera-akhnaten.html> [in English].

Weinberg, L. G. (2016). *Opera Behind the Myth: An Archival Examination of 'Einstein on the Beach'*. (PhD diss.). The University of Michigan. Michigan [in English].

Olena Vashchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor
of the History of Ukrainian and Foreign Music Department
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater

Statement of the problem.

The music theater of Ph. Glass is an important part of both the work of the composer himself and the musical culture of the 20th – 21st centuries, which is confirmed by the constant interest of researchers. However, it has been discovered unevenly, and the late operas of Ph. Glass remain almost unlit, which does not provide an opportunity to follow evolution of this genre.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reveal the specifics of the genre metamorphosis of the opera in Ph. Glass's music theater based on the analysis of three operas – "Einstein on the Beach" (1976), "Akhnaten" (1984), "The Perfect American" (2013) – and to determine the trajectory of the evolution of the composer's musical theater. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time it is proposed to consider the evolution of Ph. Glass's musical theater as a movement towards tradition; parallels with the musical genre in the opera "The Perfect American" are revealed for the first time, and the features of the baroque opera in "Akhnaten" are clarified. The structural-functional method, genre-stylistic analysis, comparative analysis are used in the study.

Research results and conclusion.

The analysis of three operas by Ph. Glass illustrates the movement towards tradition. In "Einstein on the Beach" (1976), which was not originally conceived

as an opera, the features of this genre appeared on a significant scale, preserving the verbal component (parts of readers), vocal (chorus) and stage (pantomime, choreography, scenery), while there is no traditional linear plot, fixed text libretto and characters – bearers of solo vocal parts. “Akhnaten” includes a number of operatic components absent in “Einstein”, in particular, a linear plot, written text libretto, characters with solo vocal parts, a chorus part with a verbal text, an expanded orchestral composition, traditional operatic forms (arias, duets, trios, choirs, ballet scene). Other features, such as the choice of the plot, the use of the countertenor, the role of wind instruments (trumpet), and the use of chaconne, show the reference to baroque model of opera. In “The Perfect American” the connection with tradition brings closer the work to the American “mainstream” due to the reliance on the genre of the musical. This is reflected in the two-act structure with the disproportion like in a musical, in the pairing of events and scenes, the role of duets, the system of reprises, as well as the approach of choral melodies to popular songwriting.

As a result of the analysis, it is concluded that, having started his journey in the field of music theater with the radically innovative “Einstein”, Ph. Glass made a crooked evolutionary loop, first delving into the past (baroque opera), then returning to the present and approaching the border of academic and popular music (musical).

Keywords: *music theater of the 20th – 21st centuries; Ph. Glass’s music theater; genre; baroque opera; opera; musical; minimalist opera; portrait opera.*

Стаття надійшла до редакції 29 травня 2023 року

УДК 78.071.1(477)(092):782

DOI 10.34064/khnum1-6702

Ветров Олексій Володимирович

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

e-mail: baritonveter@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6741-6524

«Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу

Опера «Вишиваний. Король України» композиторки Алли Загайкевич на лібрето Сергія Жадана – один з небагатьох сучасних українських оперних творів, який було написано на замовлення. Прем'єрні покази, які відбулися 1 та 2 жовтня 2021 року в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка, стали своєрідною кульмінацією великого мистецького проєкту, що містив декілька рівнозначних складових: безпосередньо музичну, друк лібрето, безпрецедентну рекламну кампанію, створення унікального оздоблення сцени, костюмів, використання відео-ефектів тощо. Матеріал статті є узагальненням виконавського досвіду автора, спробою систематизувати відомості щодо процесу створення опери та особливостей її сценічного втілення. Особливу увагу приділено вокальній складовій, композиторське рішення якої є унікальним для оперного мистецтва сучасної України.

Ключові слова: оперне мистецтво, мистецький проєкт, опера «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич, ХНАТОБ імені М. В. Лисенка.

Постановка проблеми.

1–2 жовтня 2021 року на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка відбулася визначна для сучасного українського музичного мистецтва подія – прем'єрні вистави опери «Вишиваний. Король України». Музична складо-

ва цього грандіозного проєкту була створена заслуженою діячкою мистецтв України, головою Асоціації електроакустичної музики при Національній спілці композиторів України Аллою Загайкевич. Автором лібрето став видатний український літератор, музикант, громадський діяч Сергій Жадан.

Важливість і навіть знаковість презентації опери «Вишиваний. Король України» зумовлена декількома факторами:

1. Опера «Вишиваний. Король України» – це більше, ніж окремих музичний твір, це багатогранний мистецький проєкт, що містив декілька рівнозначних складових: безпосередньо музичну, друк лібрето опери, безпрецедентну рекламну кампанію, створення унікального оздоблення сцени, костюмів, використання відеоефектів тощо.

2. Це один із небагатьох сучасних українських оперних творів, написаних на замовлення. А. Загайкевич створила «цілісне, сенсово багатогранне і разом із тим прозоре музичне полотно. Здається, тут вона змогла сповна використати увесь свій досвід експериментів із вільним “пересуванням” звукових потоків між електронікою й акустикою...» (Стельмашевська, 2021). Фактично А. Загайкевич написала оперу, музичний текст якої «кристалізується» в режимі реального часу, адже електронна обробка звучання оркестру та вокальних партій була не тільки записана заздалегідь, але й відбувалася в реальному часі. Таким чином, звук із мікрофонів, потрапляючи до комп'ютера, лунав із гучномовців у залі вже обробленим.

3. «Вишиваний. Король України» – чи не перший український оперний твір, написаний настільки сучасною музичною мовою, із синтезом електроакустичної та симфонічної музичної складових. Як підкреслила продюсерка цього проєкту Олександра Саєнко, «це був виклик і експеримент для всіх. І для колективу харківського оперного театру також. Електроакустична музика Алли Загайкевич складна для виконання – і солісти, і хор, і музиканти повинні були вчитися виконувати цю музику» (Шейко, 2021).

Усе це разом викликає необхідність наукового осягнення процесу створення та презентації опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», що й є *метою пропонованої статті*.

Останні дослідження і публікації за темою. Специфіка обраного матеріалу дослідження, а саме – сучасної опери, яка з об'єктивних причин поки що не має історії сценічних інтерпретацій та наукових рефлексій, зумовила нетиповість переліку використаних джерел, переважно представлених посиланнями на інтернет-сторінки. Це критичні нариси (Сіренко, 2021; Стельмашевська, 2021) та спроби занотувати безпосередні враження від побаченого / почутого (Штогрін, 2021).

Винятком є надруковане лібрето опери авторства С. Жадана (2020) та стаття «“Вишиваний. Король України” А. Загайкевич: національна опера на шляху формування нової парадигми жанру» О. Скворцової, яка зауважує, що у цьому творі «перетинаються найактуальніші у сучасній культурі України вектори художнього опанування світу, які характеризуються як актуалізацією концепту історичної пам'яті, так і винятковою своєрідністю трансформування оперної лексики, пов'язаного із переосмисленням самої сутності академічного вокалу та проєкцією жанру опери в царину електронної музики» (Скворцова, 2022: 23).

Методологія дослідження. Застосовано комбінування методів узагальнення та систематизації інформації, а також інтерпретаційного аналізу, спрямованого на осягнення авторського задуму музичного твору та специфіки його виконавської реалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перш за все, зазначимо, що звернення до опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України» є логічним продовженням унікального досвіду моєї особистої участі у цій постановці, певною рефлексією, намаганням об'єктивно подивитись на значний відрізок власного життя, зрозуміти, що ця робота дала мені як виконавцю.

Почнемо зі схематичного викладення фактів щодо історії опери, мету створення якої команда проєкту визначила як художню презентацію нової, потужної, модернової української нації. Продюсерка О. Сасенко в інтерв'ю 2020 року так окреслила процес обрання головного героя майбутнього проєкту: «<...> в ті часи тривала декомунізація активна, на слуху були австрійські імена, в які ми хотіли перейменувати харківські вулиці, в тому числі – Василь Вишиваний,

він же Вільгельм Габсбург. Він закохався в українську націю, полюбив українців і вивчив українську мову, почав нею писати <...> все життя присвятив ідеї незалежності України» (Гончарук, 2021). Така амбітна й актуальна ідея не могла не привернути увагу знаних діячів вітчизняного мистецтва, жоден із яких, що дуже цікаво, раніше не мав досвіду праці в оперному жанрі. Отже, цей проєкт став справжнім викликом для кожного з них.

Першим етапом роботи стало створення лібрето, автор якого – письменник, перекладач, громадський діяч, волонтер, фронтмен гурту «Жадан і Собаки» Сергій Жадан. Зазначимо, що С. Жадан, відомий завдяки роману «Ворошиловград», поетичним збіркам «Месопотамія» та «Життя Марії», – знакова постать для сучасного українського мистецтва. Його поезії доволі часто стають текстами пісень, як, наприклад, один із найпопулярніших у цьому сенсі віршів «Пливи, рибо, пливи», що має декілька музичних інтерпретацій: версії композитора Олександра Манацкова, інді-фольк гурту «Вулиця Курзу», інді-фольк гурту «Колір» та ін. Підкреслимо, що С. Жадан задовго до повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року був відомий ще й завдяки активній проукраїнській позиції та громадській діяльності, масштаби якої в останній рік було відзначено, зокрема, Премією миру німецьких книжників «за видатну творчість і за гуманітарну позицію, з якою він піклується про людей під час війни і допомагає їм, ризикуючи своїм життям» (Сергій Жадан отримує Премію миру німецьких книгарів, 2022).

Отже, можна припустити, що трагічна доля Василя Вишиваного привернула увагу С. Жадана як така, що дозволяє провести певні паралелі між подіями минулого століття та сьогодення, пов'язаними з надзвичайною актуалізацією теми національного самоусвідомлення українців як носіїв цінностей власної унікальної культури. На цю захопленість С. Жадана взаємозв'язком минулого та сучасності вказує й А. Загайкевич: «Мрії – дивний матеріал для історії. Але вони стають сенсом життя. Таким сенсом життя для <...> Вільгельма фон Габсбурга <...> стала по-дитячому щемлива, дивна та болісна любов до України як казкового світу вічного щастя. Така любов притаманна поетам. Напевно, тому лібрето опери написав Сергій Жадан. Воно по-

етичне у своїй суті – розповідаючи “історію” легендарної особистості, поет створює уявний історичний простір, що безжально резонує із сучасністю» (Штогрін, 2021).

У цьому уявному просторі немає згадувань конкретних історичних фактів, хоча діють усім відомі постаті (архикнязь Карл Стефан Австрійський, Павло Скоропадський, Петро Болбочан, Андрій Шептицький), голоси яких «чує» головний герой: «Так, я чую. Кожне слово, промовлене перед боєм, кожен вигук закоханих і впевнених у своїй перемозі – вони досі лунають для мене щоночі... Тисячі голосів тих, хто піднявся і зважився говорити, тих, хто зважився бути собою, хто ризикнув заговорити про себе, хто добирав слова, називаючи вперше свою радість і віру» (Жадан, 2020: 18). Ця низка спогадів про події минулого й утворює драматургічну структуру опери:

- 1900 рік – Відень, початок століття;
- 1912 рік – Польща. Карпати, розмова з батьком;
- 1912 рік – залізничний вокзал у Коломиї;
- 1913 рік – військова академія імені Марії-Терези;
- 1916 рік – Східний фронт;
- 1918 рік – Олександрівськ, Україна;
- 1918 рік – Київ, Україна;
- 1919 рік – залізничний вокзал, Західна Україна;
- 1947 рік – Лук’янівська в’язниця.

Утім сюжет розвивається не лінійно, дія опери починається в Лук’янівській в’язниці в кабінеті Слідчого, який веде допит Вишиваного. Це змушує головного героя згадувати минулі роки свого життя, які постають перед глядачем як певні замальовки подій, які, так чи інакше, вплинули на хід історії Європи та України.

Показово, що жодна дійова особа опери фактично не діє. Сюжет розвивається виключно через зіставлення спогадів про певні обставини, у які потрапляв головний герой, проте не виступав у них рушійною силою. Він є спостерігачем страшного зламу, що призвів до змін політичних устроїв та міграції народів. Він випередив свій час і намагався витягнути за собою всіх інших. Вишиваний мріє про уявну Україну, час якої ще не настав: «Ми всі відчували хід історії. Я мав вибір, я справді міг обирати: і громадянство, і рід занять, і своє май-

бутнє. Але я обрав для себе іншу країну – країну, якої насправді не існувало, країну, про яку лише мріяли» (Жадан, 2020: 28).

Можливо, саме це відчуття доленосного вибору народу, який і сьогодні, майже через 100 років після подій, що стали фавбулою опери «Вишиваний. Король України», виборює право на самовизначення, зумовило важливість масових сцен. Артисти хору та балету в різних «голосах» постають перед глядачем то як біженці, то як мисливці, кадети, солдати, люди на вокзалі, розкриваючи та коментуючи контекст подій, що відбуваються з головним героєм. Зокрема, у першому «голосі» квартет студентів розкриває очікування суспільства від нового століття, яке на самому початку здається мирним та щасливим: «Вік лише починається, ми перші, хто його бачить. Він починається легким дитячим сміхом. Ми – ті, хто нічого йому не забуде і не пробачить, ті, хто ляже в братські могили грудневим снігом» (Жадан, 2020: 22), а в останньому «голосі» дівчина-балерина висвітлює муки страшного вибору, що постав перед українцями після руйнації надій на створення незалежної держави – покинути Батьківщину або залишитись, розділивши її непросту долю: «Ні, полковнику, я знов лишуюсь. Моє місце тут. А ви повертайтеся. Можливо, у вас ще буде нагода повернутися. Головне – не дайте себе переконати, що все це не мало сенсу» (Жадан, 2020: 103).

Зрозуміло, що перед композиторкою А. Загайкевич постало надскладне завдання музичного втілення картин руйнації світоустрою, війни, урбанізації, а також складної палітри людських думок – діалогів у окопах, казармах і на вокзалах та, найголовніше, тих голосів, шепіт яких повертає головного героя в минуле. Тому вона звернулася до творчих здобутків нововіденців, а саме – до техніки *Sprechstimme*, й максимально використала потенціал зіставлення живого та електроакустичного звучання з чітким розподілом функцій між вокальними й інструментальними пластами фактури: «Загалом оркестру відведена функція “забарвлення” вокальної партії <...> оркестр вводить у жанровий контекст ситуацій опери, але без натуралістичної чи урбаністичної прямолінійності і змалювання (а символ вокзалу, що червоною ниткою пронизує увесь сюжет, так і просив щось на кшталт *Pacific 231* Артюра Онегера)» (Сіренко, 2021).

Зрозуміло, що така складна музична палітра опери передбачала й відповідне рішення її вокальної складової, виконання якої поставило незвичні завдання перед солістами-вокалістами. Композиторка з цього приводу зауважила: «Ми сприймаємо оперу як щось масштабне й епічне, але насправді опера може бути чимось дуже інтимним, оперуючи шепотами, особистим простором» (цит за: Шейко, 2021).

Автора цієї статті було запрошено на роль Людини в чорному, але згодом додалась ще одна партія – третього студента / солдата, яку довелося вчити у стислий проміжок часу. Зазначу, що до участі у проєкті «Вишиваний. Король України» в мене вже був певний досвід виступів у класичних оперних виставах: в партіях Графа Альмавіви в опері В. Моцарта «Весілля Фігаро», Данкайро в опері Ж. Бізе «Кармен», Барона та Маркіза в опері Дж. Верді «Травіата», Султана в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Проте, як і переважна більшість українських оперних співаків, я навчався співу в академічній манері, отже, з необхідністю співу в техніці *Sprechstimme* зіткнувся вперше, працюючи саме з музикою А. Загайкевич. Саме тому, вперше відкривши партію Людини в чорному, одразу звернув увагу на розмовний характер вокальної партії, який утворюється завдяки використанню дрібних тривалостей, пунктирного ритму та синкоп, сплетіння тридольної пульсації з дводольною, численних пауз між словами та навіть складами. Усе це разом формує неповторну звукову картину, що начебто відтворює реальне життя, у котрому люди не співають, а говорять. Особливого значення тут набуває використання шепоту і фальцетного співу, звучання якого в кульмінаціях на піанісімо надає висловлюванню особливої емоційності. Стало зрозумілим, що цю вокальну партію треба сприймати не як звичну арію чи речитатив, а як щось зовсім природне, синтез вокалу та говору, де від співу залишається інтонування, а від розмови – певна сухість і лаконічність.

Крім того, привертає увагу ладова невизначеність вокальної лінії. Навіть не лінії, а чогось, що нагадує діаграму через широке використання дисонантної інтерваліки: септим, секунд, децим, тритонів. На етапі вивчення це значно ускладнило роботу з нотним текстом через необхідність інтонування інтервалів поза межами конкрет-

ної тональності, не маючи гармонічної «опори» в партії оркестру. «Акомпанемент» швидше заважав, ніж допомагав. Тому швидко стало зрозуміло, що вокальну партію краще вчити акапельно, бо музична фактура організована лінійно. Ще одна особливість цієї вистави, яка відрізняє її від традиційних творів оперного мистецтва, це те, що тут передбачено використання мікрофонів. Не через акустику простору, а саме як художній прийом, який дозволяє збагатити палітру виконавських засобів виразності й ущільнити музичну фактуру шляхом електронної обробки звучання вокальних партій.

Окремої уваги заслуговує сценічне оформлення постановки, вагомість якою у створенні художньої цілісності неможливо перебільшити. Цікавим і вдалим, на наш погляд, виявилось рішення керівників проєкту запросити в якості режисера-постановника народного артиста України, директора й художнього керівника Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка Ростислава Держипільського. Підкреслимо, що це був перший для нього досвід роботи в музичному театрі, й багато попередніх намірів змінювалися безпосередньо під час репетицій. Наприклад, через те, що співаки не могли побачити диригента в певних мізансценах. Особливо з огляду на те, що на сцені переважно перебувала велика кількість артистів. Постановку масових сцен здійснювала хореограф проєкту, головний балетмейстер Національного академічного драматичного театру імені І. Франка Ольга Семьошкіна, яка так окреслює власний задум пластичної організації спектаклю: «В опері хореографія не може бути самодостатньою. З першої секунди було вирішено, що ми будемо шукати пластичні форми існування для кожного виконавця, хору і балету, солістів, щоб відкрити ще більше простору» (цит за: Макаревич, 2021).

Зазначимо, що в ХНАТОБі одна з найбільших сцен в Україні, отже, оперу А. Загайкевич може презентувати не кожен театр, адже більшість часу дійові особи перебувають на величезній металевій конструкції, сумарною масою 5 тонн, що заповнює весь сценічний простір, від лівої куліси до правої. За задумом режисера, вона поділяється на три яруси, що викликає певні асоціації з українським «вертепом». Показово, що кабінет Слідчого, де Вишиваний подумки повертається

до подій свого життя, розташовано на третьому, нетиповому для вертепної традиції, поверсі. На нашу думку, це є ще одним нагадуванням про те, що, принаймні у цей момент, він стоїть «над» подіями, які розгортаються на сцені.

Також для створення у глядача відчуття жорстокості радянського тоталітарного режиму було використано протипожежну залізну завісу, що опускається зверху вниз, наче залізний прес, розчавлюючи все на своєму шляху. При цьому конструкцію розміщено у глибині сцени. Тому, коли ти стоїш на третьому ярусі, відстань до диригента становить близько 20 метрів, оркестр майже не чути, що значно ускладнює виконання сценічних завдань.

Тут необхідно сказати декілька слів про людину, без якої опера «Вишиваний. Король України» не відбулася б, – це диригент Юрій Яковенко, чия кропітка високопрофесійна робота визначила успішність і підготовчого процесу, що тривав майже два роки, і безпосередньо прем'єрних показів опери. «Те, що він відчув, розчув і зміг донести величезному виконавському складу постановки (200 артистів трупи), – чути з першої до останньої ноти. Цей абсолютний слух і абсолютний поліфонізм оркестру й електроніки (програмування електронної партії та електроніка наживо – Георгій Потопальський) дав відчуття зрозумілості музичного тексту, його виразності, цілісності, органічності, ясності й навіть певної камерності в звуковій насиченості партитури. Яковенко розрізнув і розпізнав “людський голос” Вишиваного і Загайкевич» (Стельмашевська, 2021).

Висновки.

Прем'єрні покази опери «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич, без перебільшення, стали видатною подією, зібравши у Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка музичних діячів із багатьох міст України. Для всіх учасників проекту він став надзвичайно цікавим та корисним досвідом переосмислення сталих канонів сприйняття оперного мистецтва. На жаль, сьогодні неможливо побачити оперу наживо, хоча вона й досі викликає зацікавленість глядачів та критиків. Тому дуже вдалою й доцільною здається ініціатива продюсерки проекту О. Саєнко щодо відеопоказів опери, які сприятимуть подальшій популяризації

цього неординарного твору, а також блискучого мистецтва українських артистів і постановників, якими дійсно може пишатися національна культурна спільнота.

ЛІТЕРАТУРА

- Гончарук, Є. (ведуча) (2021). Опера «Вишиваний. Король України» – історія європейського аристократа, який обрав для себе українську ідентичність. *Громадське радіо*. Retrieved from <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/opera-vyshyvanyu-korol-ukrainy-pro-ievropeys-kohorystokrata-iakyy-obrav-dlia-sebe-ukrains-ku-identychnist-oleksandra-saienko>
- Жадан, С. (2020). *Вишиваний. Король України*. Чернівці: Меридіан Чернівці.
- Макаревич, М. (2021). «Це не математика й не фізика, це про творчу хімію». Хореограф Ольга Семьошкіна про пластичні рішення опери «Вишиваний. Король України». Retrieved from <https://life.nv.ua/ukr/art/vishivanyi-opera-horeograf-olga-semoshkina-interv-yu-50185410.html>
- Сергій Жадан отримає Премію миру німецьких книгарів (2022). *Радіо Свобода*, 27 червня. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/news-zhadan-premia/31916982.html>
- Сіренко, Л. (2021). «Вишиваний. Король України» – сучасній класичній опері в Україні бути. Але як?.. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/7705>
- Скворцова, О. (2022). «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич: національна опера на шляху формування нової парадигми жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47, 4, DOI: <https://doi.org/10/24919/2308-4863/47-4-4>
- Стельмашевська, О. (2021). Голоси Вишиваного. *День*, 127–128. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/holosy-vyshyvanoho>
- Шейко, В. (2021). У Харкові відбулася прем'єра опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України» на лібрето Жадана. *Тиктор Медіа*. Retrieved from <https://tyktor.media/mandrivka/opera-vyshyvanyj-korol-ukrainy/>
- Штогрін, І. (2021). Опера «Вишиваний. Король України» на лібрето Жадана – найдорожча постановка в Україні. *Радіо Свобода*, 1 жовтня. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/opera-vyshyvanyu-korol-ukrayiny-na-libreto-zhadana/31486542.html>

REFERENCES

- Honcharuk, Ye. (leading) (2021). Opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine» – the story of a European aristocrat, who chosen Ukrainian identity for himself. *Public radio*. Retrieved from <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/opera-vyshyvanyy-korol-ukrainy-pro-ievropeys-koho-arystokrata-iakyy-obrav-dlia-sebe-ukrains-ku-identychnist-oleksandra-saienko> [in Ukrainian].
- Makarevych, M. (2021). “It’s not math or physics, it’s about creative chemistry”. Choreographer Olga Semioshkina about the plastic solutions of the opera “Vishivanyi. King of Ukraine”. Retrieved from <https://life.nv.ua/ukr/art/vishivanyi-opera-horeograf-olga-semoshkina-interv-yu-50185410.html> [in Ukrainian].
- Serhii Zhadan will receive the Peace Prize of the German Booksellers (2022). *Radio Freedom*, 27 June. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/news-zhadan-premia/31916982.html> [in Ukrainian].
- Sheiko, V. (2021). The premiere of Alla Zahaikivych’s opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine» to the libretto by Zhadan took place in Kharkiv. *Tyktor Media*. Retrieved from <https://tyktor.media/mandrivka/opera-vyshyvanyj-korol-ukrainy/> [in Ukrainian].
- Shtogrin, I. (2021). Opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine» to Zhadan’s libretto is the most expensive production in Ukraine. *Radio Freedom*, October 1. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/opera-vyshyvanyy-korol-ukrayiny-na-libreto-zhadana/31486542.html> [in Ukrainian].
- Sirenko, L. (2021). «Vyshyvanyi. King of Ukraine» – a modern classical opera in Ukraine to be. But how?... Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/7705> [in Ukrainian].
- Skvortsova, O. (2022). «Vyshyvanyi. The King of Ukraine» A. Zahaikivych: national opera on the way of developing a new genre paradigm. *Current issues of humanitarian sciences*, 47, 4. DOI: <https://doi.org/10/24919/2308-4863/47-4-4> [in Ukrainian].
- Stelmashevska, O. (2021). Vyshyvanyi’s Voices. *Day*, 127–128. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/holosy-vyshyvanoho> [in Ukrainian].
- Zhadan, S. (2020). *Vyshyvanyi. King of Ukraine*. Chernivtsi: Merydian Chernovits [in Ukrainian].

Oleksii Vietrov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: baritonveter@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6741-6524

**Alla Zahaikevych's opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine»:
the experience of performance analysis**

Statement of the problem.

On October 1–2, 2021, the premiere performances of A. Zahaikevych's opera "Vyshyvanyi. King of Ukraine" based on S. Zhadan's libretto took place at the Kharkiv Opera Theater. It is a multifaceted art project that contained several equal components – music, printing of the opera libretto, advertising company, stage design, costume, use of video effects; one of the few modern Ukrainian opera works, which was written to order and perhaps the first Ukrainian opera, written in such a modern musical language.

***The purpose** of this article is a scientific understanding of the process of creation and presentation of A. Zahaikevych's opera. A combination of **methods** of generalization and systematization of information presented by several critical essays fixed the immediate impressions of the performance, as well as the method of interpretive analysis aimed at understanding the author's idea of the musical work and the specifics of its presentation is applied.*

Results and conclusion.

The purpose of creating the opera was an artistic presentation of the new modern Ukrainian nation. The fate of Vasyl Vyshyvanyi attracted the attention of the authors as it allows drawing parallels between the events of the present and the past. In the imaginary space of the opera, historical figures whose voices are "heard" by Vyshyvanyi are presented. A series of memories forms the dramatic structure of the work, revealing to the viewer the events that influenced the course of history.

Awareness of a significant of fateful choice of the people, who even today, almost 100 years after the events that became the plot of the opera, choose the

right to self-determination, define the importance of mass scenes. Choir and ballet artists appear before the audience sometimes as refugees, then as hunters, cadets, soldiers, people at the train station, revealing and commenting on the context of the events.

Thanks to the juxtaposition of live and electro-acoustic sound, A. Zahaikivych achieved the embodiment of a wide range of human emotions and voices, although the performance of vocal parts posed very unusual tasks for the soloists. Playing the role of the Man in Black, for the first time I encountered the need to sing in the Sprechstimme technique, paying attention to the conversational character of the vocal part, which is formed by the use of small durations, dotted rhythm and syncopation, the interweaving of three-part pulsation with two-part, numerous pauses between words and even syllables, the use of whispering and falsetto singing, tonal uncertainty. The composer also provides for the use of microphones, which allows to enrich the palette of vocal means of expression and to densify the musical texture by means of electronic processing of the sound of vocal parts.

Most of the time, the actors of the opera are in the depth of the stage on a huge metal structure with a total weight of 5 tons. It is divided into three tiers, which evokes associations with the Ukrainian "Vertep" folk theater. When you are on the third tier, the distance to the conductor is about 20 meters, which makes it much more difficult to perform stage tasks. That is why it is necessary to mention Yuriy Yakovenko, the conductor of the spectacle, whose highly professional work determined the success of the premiere.

***To summarize,** the premiere performances of the opera "Vyshyvanyi. King of Ukraine", without exaggeration, became a landmark event, bringing together musical figures from many cities of Ukraine. For all participants of the project, it became an extremely interesting and useful experience of rethinking the stable canons of perception of opera art.*

***Keywords:** opera art, art project, the opera "Vyshyvanyi. King of Ukraine", Alla Zahaikivych, Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater named after M. V. Lysenko, KhNATOB after M. Lysenko.*

Стаття надійшла до редакції 27 травня 2023 року

УДК 78.071.1(73)(092):782.8.08

DOI 10.34064/khnum1-6703

Лю Цзянь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
здобувач ОНР «Доктор філософії»
e-mail: raphear0921@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-6207-883X

Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення у «*Wicked*» С. Шварца

*Незважаючи на те, що мюзикл є одним з провідних музично-театральних жанрів американської музичної культури, на сьогодні ще не здійснено спроб виявлення його інваріантних параметрів. Метою дослідження є визначення основних рис жанрового інваріанту мюзиклу та його інтерпретації в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца, що досягається застосуванням структурно-функціонального, жанрово-стильового, компаративного методів аналізу обраного твору. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше мюзикл «*Wicked*» С. Шварца розглядається з позиції втілення рис жанрового інваріанту. У висновках стверджується, що «*Wicked*» С. Шварца демонструє відповідність жанровому інваріанту мюзиклу, який склався у його «золоту еру». Цей інваріант втілений у таких параметрах, як двоактна структура твору з характерним розподілом драматургічних акцентів (кінець першого – початок та фінал другого актів); провідна роль дуєтів (серед яких ключове місце посідають дуєти Ельфави і Галінди), система парних реприз, особливо на відстані (між актами); система лейтмотивів.*

Ключові слова: жанр; мюзикл; бродвейський мюзикл; бродвейський мюзикл ХХ–ХХІ століть; жанровий інваріант мюзиклу; жанровий канон; «бродвейський канон»; система реприз; лейтмотив.

Постановка проблеми.

Мюзикл є одним з домінуючих музично-театральних жанрів в американській музичній культурі XX і XXI століть. При цьому його зразки, починаючи з його «золотої ери», точкою відліку якої вважається мюзикл «Оклахома» Р. Роджерса (1943), і завершуючи мюзиклами XXI століття, прикладами яких можуть служити «*Aida*» Е. Джона (2000), «*Wicked*» С. Шварца (2003), «*Next to normal*» Т. Кітта (2008), зберігають вірність одним і тим самим композиційним принципам, драматургії і навіть вибору сюжету. Спільні риси, що об'єднують усі ці твори, дають привід висунути гіпотезу про наявність жанрового інваріанту, однак до сьогодні ця категорію стосовно жанру мюзиклу спеціально не розробляли ані в зарубіжному, ані в українському музикознавстві.

Останні дослідження і публікації. У зарубіжних музикознавчих працях, які складають основний масив присвяченої мюзиклу наукової літератури, поняття «жанровий інваріант» ми не зустрінемо. Певний його еквівалент, хоча і не тотожний, можна виявити в дослідженнях, присвячених поняттю «бродвейського канону» (Block, 1993; Knapp, 2020). Воно доволі широке і включає різні рівні – від загальноєвропейського й американського культурного канону (Block, 1993) до канону хітової бродвейської пісні як набору певних формул (Liu, 2017). Деякі музикознавці схиляються й до думки про співіснування множинних канонів (Knapp, 2020). У результаті поняттям «бродвейський канон» нерідко позначаються естетичні якості, категорія успішності, канонічність у середовищі критиків, а також виконавський, науковий (*scholarly*) і навіть навчальний (педагогічний) канон. Найближче до визначення власне музично-жанрових якостей канону опиняється Дж. Блок, який спочатку розглядає його як «ідеальний тип» (Block, 1993: 525), «найкраще з задуманого і написаного» (там само), а врешті доходить висновку, що ідеальний тип являє собою «інтегрований» мюзикл (Block, 1993: 538), який тяжіє до оперної драматургії, наближуючись до принципів, установлених «європейським оперним каноном від Моцарта до Берга» (Block, 1993: 544), маючи на увазі органічний взаємозв'язок лібрето і музичної драматургії, використання прийомів лейтмотивної драматургії та значну тематичну (мотивну)

єдність. Однак конкретних характеристик, які повинні бути в лібрето і композиції, специфіки втілення тематичної єдності, (крім використання лейтмотивів) дослідник не розкриває, залишаючи розуміння поняття «бродвейського канону» доволі узагальненим.

Натомість у вітчизняних джерелах поняття інваріанту розробляють доволі активно. Зокрема, Г. Омельченко-Агай Кухі (2019: 28) розглядає інваріант сольної кантати як репрезентативного жанру, який виконує важливу соціально-культурну функцію і виступає як «постулат нової культурної парадигми». Користуючись методом жанрового аналізу І. Тукової (2003)¹, дослідниця виокремлює такі параметри інваріанту сольної кантати – склад виконавців (соліст із інструментальним супроводом); жанровий зміст (вербальний текст, який може мати ознаки сюжетності); композиційну схему (цикл, що складається з арій, речитативів, інструментальних номерів) (Омельченко-Агай Кухі, 2019: 28). Метод дозволяє чітко виокремити сольну кантату з-поміж інших жанрових модифікацій і показати, що вона є самостійним відгалуженням, не ідентичним камерній кантаті.

Не менш ефективними є спроби виявити жанрові інваріанти певного типу мініатюр (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, & Nikolaievskaya, 2021). Тут закономірним чином спостерігається тенденція до подрібнення компонентів, які складають його структуру. Зокрема, для пасторалі дослідники виділяють параметр рівня музичних засобів – це темп, метроритм, вибір тональності, темброво-регістрові характеристики (Shapovalova et al., 2021: 137), які слугують способом розкриття теми людини в оточенні природи – семантичної основи пасторалі як жанру. Через неї пастораль апелює до більш фундаментальних концептів – взаємодії людини з природою в межах певної картини світу (там само: 138) і природоцентризму (там само: 139). Інваріантний підхід дозволяє виявити спільні риси в цілому ряді творів і визначити те універсальне ядро, яке складає той чи інший жанр.

¹ Згідно з І. Туковою, схема жанру як єдиної системи полягає в співіснуванні двох рівнів – функційного, який втілюється в життєвій або соціально-культурній функції та пов'язаний з умовами побутування, і семантично-композиційного, що включає жанровий зміст, композиційну схему та засоби жанрової виразності (Тукова, 2003: 8).

Отже, *актуальність* запропонованої теми зумовлена:

- значною єдністю композиційних рис і принципів бродвейського мюзиклу, що свідчить про наявність певного його інваріанту;
- відсутністю досліджень, спеціально присвячених жанровому інваріанту мюзиклу.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше мюзикл «*Wicked*» С. Шварца розглянуто з позицій втілення рис жанрового інваріанту.

Метою дослідження є визначенні основних рис жанрового інваріанту мюзиклу та його інтерпретації в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца.

У зв'язку із цим поставлено такі *завдання*:

- 1) окреслити основні компоненти жанрового інваріанту мюзиклу, спираючись на сучасні дослідження та власні спостереження;
- 2) виявити риси жанрового інваріанту в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца.

Відповідно до мети і поставлених завдань використано такі *методи дослідження*:

- структурно-функціональний, який дозволяє здійснити аналіз основних компонентів жанру мюзиклу;
- жанрово-стильовий, спрямований на виявлення жанрового інваріанту;
- компаративний – для зіставлення особливостей лібрето і композиційно-драматургічних принципів мюзиклу «*Wicked*» із структурою жанрового інваріанту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Далеко не всі функційні і структурно-семантичні елементи схеми жанру (Тукова, 2003) можна екстраполювати на інваріант жанру мюзиклу. З точки зору функційного рівня мюзикл дійсно може розглядатися як репрезентант музичної культури США ХХ–ХХІ століття, що водночас: 1) виконує роль посередника між академічним та популярним мистецтвом; 2) служить економічним підтвердженням життєздатності музично-театрального мистецтва; 3) виступає як продукт шоу-бізнесу і творчих пошуків; 4) може як вдовольняти високоестетичні потреби публіки, так і розважати її. Втім дослідження поєднання цих функцій виходить за рамки суто музикознавчого підходу й повинно включати як соціологічні, так і економічні аспекти.

Водночас такий параметр, як виконавський склад у мюзиклі, на нашу думку, не має індивідуальних, притаманних тільки цьому жанру, інваріантних якостей. Наприклад, його загальні компоненти – сольні вокальні партії, ансамбль, хор, оркестр – є типовими і для опери, і для крупних вокально-інструментальних жанрів (кантата, ораторія). Не визначається мюзикл і єдністю «саунду», який би забезпечувався певним інструментальним ансамблем, зважаючи на його схильність вбирати різноманітну стилістику та адаптуватися до різного типу сцен. Так, «Популярна» / *«Popular»* Галінди (I дія, № 9) з мюзиклу *«Wicked»* являє собою приклад типової поп-пісні із відповідним змістом і танцювальним саундом, а провідний сольний номер Ельфаби – «Долаючи гравітацію» / *«Defying Gravity»* (I дія, № 17) – нагадує потужну рок-баладу. Водночас виконавський, а особливо інструментальний, склад може служити полем для варіантів і предметом для виявлення локальних різновидів (камерний, рок-мюзикл) у межах одного універсального інваріанту.

Серед дослідників, які максимально наближуються до визначення рис жанрового інваріанту мюзиклу, слід відзначити Р. Кіслана (Kislan, 1980), який усебічно аналізує його складові компоненти, починаючи від вербально-текстової основи і завершуючи процесом створення, та К. Ковальке, який не тільки розглядає структурно-композиційні елементи, але й виявляє провідні драматургічні принципи, зокрема принцип парності або бінарності, який працює на різних рівнях композиції мюзиклу (Kowalke, 2013: 170). Не користуючись терміном «інваріант», К. Ковальке, по суті, дає йому визначення як «драматургічній моделі, відносно стабільній у своїй загальній умовності та стійкій до радикальних змін, які можуть відштовхнути аудиторію від купівлі квитків» (Kowalke, 2013: 138). Підсумовуючи аналіз зарубіжних джерел, відзначимо, що дослідники в цілому погоджуються щодо типових рис мюзиклу, які можна знайти в будь-якому бродвейському шоу. Саме їх ми будемо розглядати як інваріантні:

1) двоактна структура з більш розгорнутою першою і коротшою другою дією – це пов'язано з тим, що друга дія спрямована до розв'язки і містить значно менше нового матеріалу;

2) наявність трьох ключових драматургічних вузлів – фінал першого акту, який несе із собою поворот сюжету (або розвитку характеристики головного персонажа), що має змусити глядачів повернутися після антракту, перший номер другого акту, який мусить знову захопити увагу аудиторії, та фінал, який містить репризи або навіть «серії реприз» (Kowalke, 2013: 172);

3) тематична єдність мюзиклу, яка забезпечується повторами великих музичних фрагментів або цілих номерів, що ми пропонуємо називати системою реприз;

4) тематична єдність на мікрорівні, що забезпечується використанням наскрізних тем і лейтмотивів;

5) провідна роль дуету як основної композиційної одиниці мюзиклу;

6) принцип бінарності або парності, який працює на різних рівнях – від загальної композиції до окремих ситуацій і сцен.

До цього слід додати особливий характер лібрето. Р. Кіслан справедливо зауважує його значну роль у створенні драми і стверджує, що «лібрето – це і є шоу» (Kislan, 1980: 161), завданням якого є «проста експозиція простих персонажів в простих ситуаціях» (там само: 168). Однак дослідник не вказує, на нашу думку, на одну з його найважливіших рис: як структура мюзиклу не повинна нести із собою різких змін, так і сюжетна основа лібрето мають бути знайомими аудиторії і бажано апробованими в інших творах. Це дозволяє стверджувати, що лібрето мюзиклу вирізняє вторинність (не за відношенням до літературного першоджерела, а за наявністю попередніх адаптацій) або, іншими словами – приналежність до ресайклінгової (переробної) культури². Ця теза підтверджується тим, що навіть так звані мюзикли на оригінальні сюжети (як, наприклад, «*Next to normal*» Т. Кітта), мають під собою міцне підґрунтя попе-

² Явище ресайклінгу в контексті театру мюзиклу XXI століття висвітлюється в дисертації А. Раша. (Rush, 2017). Прийомами «культури ресайклінгу» або «ресайклінгової культури» виступають адаптація, ностальгія, бріколаж. Вона виявляється не тільки на рівні роботи із вербальним лібрето, але й у різноманітних «перекладах» кіно- на музичні і театральні тексти й навпаки.

реднього досвіду («*Lady in the Dark*» К. Вайля, «*The Phantom of the Opera*» Е. Л. Веббера).

Отже, жанровий інваріант мюзиклу – це не просто формальний набір якостей, які можна відстежити в ряді творів, а той інструмент, який повинен тримати аудиторію. Він забезпечує життєздатність і виживання мюзиклу уже більше 80 років. Жанровий інваріант мюзиклу включає жанровий зміст, пов'язаний з його текстом, тобто лібрето; загальну композицію мюзиклу (кількість актів та сцен); певний набір сцен і номерів, що втілюють поворотні моменти драматургії, фактор тематизму й тематичної єдності, що полягає у використанні тематичних зв'язків на відстані, які набувають вигляду системи реприз, а також лейтмотивів.

Усі ці риси певною мірою відбилися в мюзиклі «*Wicked*»³ (2003) С. Шварца, який, за даними 2017 року, набув статусу другого найкасовішого мюзиклу Бродвея, випередивши «Привид опери» Е. Л. Веббера та поступившись лише «Королю Леву» Е. Джона (Jones, 2017). С. Шварц став автором музики і текстів пісень, В. Хольцман створила лібрето. Мюзикл активно досліджується в зарубіжному музикознавстві в діаметрально протилежних ракурсах. Наприклад, П. Лерд розглядає процес його створення, послідовно висвітлюючи всі етапи і визначаючи роль кожного з учасників процесу, а також їх вплив на фінальний результат (Laird, 2008), С. Вольф вписує «*Wicked*» у феміністську історію бродвейського мюзиклу (Wolf, 2011), А. Бюргер аналізує його в контексті американського міфу про Чарівника Оз (Burger, 2009), П. Банвейт та Е. Мерріам-Пігг концентруються на розкритті образу Ельфаби як одного з найбільш визначних злих жіночих персонажів американської культури, простежуючи його метаморфозу в романах Л. Ф. Баума, Г. Магвайра та мюзиклі С. Шварца (Banwait, & Merriam-Pigg, 2019), а деякі дослідники навіть висвітлюють специфіку репрезентації тіла головної

³ Його оригінальна назва вирізняється багатозначністю і може перекладатися як «зла», «люта», і «огидно неприємна», і «зіпсована» (що віддзеркалює поступовий перехід героїні на умовну сторону зла), утім уся ця палітра відтінків дещо втрачається в перекладі, тому надалі ми будемо використовувати англomовну назву.

героїні (Shun-Hsiang Shih, 2019). При цьому власне музичні особливості цікавлять дослідників значно менше, а жанрові риси та специфіка втілення інваріанту мюзиклу фактично не знаходять відбиття в музикознавчих джерелах. Це зумовлює необхідність висвітлення ключових особливостей мюзиклу.

Незважаючи на те, що мюзикл С. Шварца є першою сценічною адаптацією однойменного роману Гр. Магвайра, він спирається на американський сюжет, який набув статусу «всюдисущого» міфу (Burger, 2009). А. Раш розглядає мюзикл «*Wicked*» С. Шварца як результат «багатошарової адаптації встановленої колекції або “світу” текстів» (Rush, 2017: 88), починаючи від роману Л. Ф. Баума («Чудовий чарівник Оз», 1900) і завершуючи його парафразом у Гр. Магвайра: «Зла: Життя і часи Злої Відьми Заходу» / «*Wicked: The life and Times of the Wicked Witch of the West*» (1995). Першими музичними адаптаціями сюжету, у свою чергу, стали екстравагантні «*The Wizard of Oz*» Пола Тіенса (1902) та «*The Wiz*» (1974) Чарлі Смоллса (музика / тексти пісень) і В. Брауна (лібрето). Однак найбільш відомою інтерпретацією виступає кінострічка «*The Wizard of Oz*» 1939 року студії «*Metro-Goldwyn-Mayer*».

Роман Гр. Магвайра (1995) переосмислює сюжет Л. Франка Баума, і всі події показано від особи «злої» відьми – Ельфаби. У романі описано історію її народження, дитинство, навчання в Шизі (Університет Магії), дружбу з Галіндою (Гліндою)⁴, участь у соціальному русі – боротьбі за права Тварин, яка привела до конфлікту із Чарівником Оз, зародження кохання. Власне події прибуття до країни Оз дівчинки Дороті і вбивство відьми відсунуті на периферію роману. Ознаки ресайклінгу можна виявити не тільки в сюжеті лібрето, але й у назвах деяких сцен мюзиклу, які відсилають до досвіду минулого. Так, сцена в першій половині першого акту «*Something Bad*» Др. Ділламонда, яка втілює передчуття трагічних подій, викликає асоціації з піснею Тоні «*Something Good*» (I дія, № 3) «Вестсайдської іс-

⁴ Згідно із сюжетом, Галінда вирішила, що ім'я Глінда їй пасує більше і перейменувала себе. Це символізує певне психологічне переродження. Цей момент збережений і в мюзиклі (I дія, № 13), після чого її ім'я в музичному тексті змінюється.

торії» Л. Бернстайна, а перший сольний номер Ельфаби – «*The Wizard and I*» (№ 4) – відсилає до назви мюзиклу «*The King and I*» Р. Роджерса та О. Хаммерстайна II (1951).

Композиція «*Wicked*» відповідає типовій для жанрового інваріанту двоактній структурі з відповідним розподілом драматургічних акцентів (Schwarz, 2003). Серед них вагому роль виконує початкова «установча» сцена (*establishing number*) «*No One Mourns the Wicked*» (№ 2), яка і служить експозицією персонажів, і розкриває основну проблему, і висвітлює історію народження головної героїні (чому присвячено велику частину роману Гр. Магвайра), і навіть розв'язку (мюзикл розпочинається з моменту, коли всі переконані, що Зла відьма Заходу загинула). Тематизм, який експонується в цій сцені, відіграє провідну роль у створенні цілісності композиції всього мюзиклу і буде постійно повертатися протягом обох дій.

Не менш значущим є фінальний номер першої дії («*Defying Gravity*», № 17), що являє собою сольну баладу Ельфаби, розгорнуту до масштабної сцени, під час якої продовжує розвиватися сюжет (відьма вивчає заклинання левітації та тікає на мітлі з палацу Чарівника Оз), а також включаються дуетно-діалогічні фрагменти, у яких вирішується подальша доля її дружки з Гліндою (Ельфаба хоче, щоб вони втекли разом, однак та боїться і залишається). Балада може розцінюватися як центральний хіт усього мюзиклу, який ілюструє метаморфозу героїні, відзначається широтою і складністю вокальної партії, а також потужним рок-саундом. Смісл фіналу другої дії (№ 28) полягає передусім у тому, що він розкриває таємницю несподіваного порятунку головної героїні, яка інсценувала власну смерть і втекла разом із Фієро з країни Оз. Традиційно фінал містить ремінісценції ряду тем, зокрема «Ніхто не оплакує злих» (№ 2) та «Назавжди» (№ 25) у партії Глінди.

Відповідно до жанрового інваріанту, дует є провідним структурним елементом мюзиклу, причому особливій ролі набувають дуети ключових жіночих персонажів Ельфаби та Глінди (Глінди), розвиток дружніх стосунків яких виступає як основа сюжету. У процесі його розгортання обидві героїні змінюються. Ельфаба зі скромної і невпевненої в собі перетворюється на могутню відьму, яка усвідом-

лює свою силу і має сміливість протистояти злу. Галінда із зухвалої і поверхневої дівчини – на справжню подругу, здатну до співчуття та розуміння (те, що Фієро покинув Галінду заради Ельфаби, не зруйнувало їхньої дружби). Не дивно, що саме в цих персонажів найбільше дуєтів – починаючи з першого «Що це за почуття?» / «*What is that feeling?*» (№ 5), в якому вони зізнаються у взаємній ненависті і навіть відразі («*loathing*»), до *quiasi*-дуєту в «Популярній» / «*Popular*» (№ 9), де вокальна партія доручається Галінді, а у Ельфаби – лише розмовні репліки, дуєту з хором – в «Одному короткому дні» / «*One short Day*» (№ 14) та фінального «Назавжди» / «*For Good*» (№ 25), у котрому вони визнають, що їхнє життя повністю змінилось після зустрічі, і дружба залишиться в їхніх серцях назавжди⁵. Для порівняння – у Ельфаби та Фієро всього один розгорнутий любовний дует – «*Доки ти мій / моя*» / «*As long as you're mine*» (№ 22).

Важливу роль у мюзиклі відіграє система репріз. Наприклад, початок першого акту – «Ніхто не оплакує злих» (№ 2) – знаходить відображення в майже ідентичному хорі «Кожного дня ще зліша» («*Every day more wicked*», № 17a) початку другої дії. Це дає змогу повторно донести аудиторії найважливіший музичний тематизм і підкреслити поворотний момент у розвитку образу головної героїні, яка встала на шлях протистояння Чарівнику Оз. У свою чергу, реприза сольного номера Чарівника «Сентиментальний чоловік» / «*A Sentimental Man*» (№ 15) у фіналі другого акту (№ 27) виконує роль відтягування розв'язки, так званого «номера 11-ї години» (*11 o'clock number*), який має зупинити розгортання сюжету і посилити нетерпіння глядача, який очікує розв'язки. Іншу функцію виконує реприза сцени «Я – не та дівчина» / «*I'm not that girl*» (№ 10), що повторно звучить у другій дії (№ 21). У першій дії її співає Ельфаба, яка відчуває себе недостатньо хорошою, «не тією дівчиною» для Фієро, і думає, що він кохає Галінду, а в другій – навпаки – матеріал передоручається Глінді, яка усвідомлює себе зайвою в цьому любовному трикутнику. Бачимо

⁵ Словосполучення «*for good*» має подвійний сенс в англійській мові – як «назавжди», так і «на краще», і саме в такому подвійному сенсі його використовує в поетичному текст С. Шварц. В українському перекладі він втрачається.

і репризи всередині дії. Так, частковий повтор номера Ельфаби «Чарівник і я» (№ 4 – № 13) підкреслює наростаюче нетерпіння героїні перед зустріччю з Чарівником Оз.

Лейтмотивна система мюзиклу доволі розгорнута. Один з її найважливіших компонентів – комплекс «злостивості» («*wickedness*»), який також можна розглядати як тематизм злої магії, відьомства, пов'язаний із рядом музичних засобів. Це використання паралельного руху тризвуків ($C - As - F$; $C - g - As - H$), поліакордів, як, наприклад, нашарування тризвуків $C-dur$ та $E-dur$; $D-dur$ та $Fis-dur$ (Пролог, увертюра / «*Opening*», № 1, тт. 38–39), тризвуків у півтонових зсувах ($es-moll - d-moll - des-moll$, № 1, тт. 24–25), а також руху паралельними квінтами, що лежить в основі тематизму «Ніхто не оплакує злих» (№ 2). Останній виконує роль наскрізного лейтмотиву, який з'являється в найбільш важливих, вузлових моментах драматургії (фінал першого акту, початок другого, фінал другого). Тема ж із півтоновими зсувами і тризвуками, викладеними *arpeggiato*, асоціюється з таненням Відьми («*melting*»). Подібне поєднання музичних засобів для характеристики сфери магічного, містичного і зловісного (тільки загострене використанням цілотонової гами) уже зустрічалося в мюзиклі «Привид опери» Е. Л. Веббера. До сфери магії долучається і тема літаючих мавп (випробовуючи здібності Ельфаби, Чарівник змусить її застосувати на тваринах заклинання левітації), викладена у високому регістрі та побудована на кварто-квінтових і секундових коливаннях, що нагадують бій курантів.

Однім з провідних тематичних елементів, які стосуються образу самої Ельфаби, виступає лейтмотив «необмеженості» («*unlimited*»), який також можна назвати лейтмотивом сили. Він відкривається висхідним октавним ходом, який заповнюється низхідним мотивом і після цього секвентно повторюється на терцію вище, що символізує усвідомлення героїнею доступної їй магічної сили і можливості рухатися власним шляхом, не продиктованим ані директоркою Шизу місс Моррібл, ані фальшивим Чарівником Оз, який насправді не володіє магією. Вперше лейтмотив звучить в увертюрі (№ 1) в ролі побічної теми (тт. 16–21), а далі повернеться в «Долаючи гравітацію» (№ 17) і набуде нових смислових відтінків у другому акті з текстом –

«*I'm limited*», тобто «я обмежена», замість «необмежена» (№ 24а), що символізує безпорадність героїні в її прагненні врятувати Фієро.

Висновки.

Таким чином, мюзикл «*Wicked*» С. Шварца (2003) демонструє відповідність жанровому інваріанту мюзиклу, який склався у його «золоту еру». Він втілює у використанні двоактної структури із характерними драматургічними акцентами (кінець першого – початок та фінал другого актів); провідній ролі дуетів (серед яких ключове місце посідають дуети Ельфаби і Галінди), системі парних реприз, особливо на відстані (між актами); використанні системи лейтмотивів, музичні особливості яких відсилають до досвіду Е. Л. Веббера.

Усе це підтверджує незмінність інваріанту в мюзиклі ХХІ століття, який виявляється в найбільш видатних його зразках, що користуються попитом у публіки та викликають інтерес музикознавців, й тим самим зберігають актуальність для подальших наукових розвідок. Серед **перспектив дослідження** вважаємо плідним аналіз різних зразків цього жанру з погляду взаємодії інваріантних та індивідуальних рис.

ЛІТЕРАТУРА

- Омельченко-Агай Кухі, Г. (2019). Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 58, 20–30, DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.02>
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних моделей європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Banwait, P., & Merriam-Pigg, A. (2014). 'No One Mourns the Wicked': Evolving Perspectives on the Wicked Witch of the West. In *I Want to Do Bad Things: Modern Interpretations of Evil* (pp. 121–133). Brill, DOI: 10.1163/9781848883307_013
- Block, G. (1993). The Broadway Canon from “Show Boat” to “West Side Story” and the European Operatic Ideal. *Journal of Musicology*, 11 (4), 525–544, DOI: 10.2307/764025

- Burger, A. D. (2009). *From 'The Wizard of Oz' to 'Wicked': Trajectory of American Myth*. (PhD diss.). Bowling Green State University. Bowling Green, OH, https://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/31
- Jones, J. R. (2017, July 21). "Wicked" is the Second Highest Grossing Show Ever. *New York Show Tickets*, <https://www.nyitix.com/news/wicked-is-the-second-highest-grossing-show-ever>
- Kislan, R. (1980). *The musical: a look at the American musical theater*. Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc.
- Knapp, R. (2020). Canons of the American Musical. In Newark, C., & Weber, W. (Eds.). *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, 475–492. Oxford: Oxford University Press, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190224202.013.16>
- Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6 (2), 133–184. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/>
- Laird, P. (2008). The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and Wicked. In W. Everett & P. Laird (Eds.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Cambridge Companions to Music, pp. 340–352). Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CCOL9780521862387.020
- Liu, S. (2017). Recanonizing "American" sound and reinventing the Broadway song machine: Digital musicology futures of Broadway musicals. In J. Hillman-McCord (Ed.), *i Broadway: Musical Theatre in the Digital Age*, 283–307, Cham: Palgrave Macmillan, DOI: 10.1007/978-3-319-64876-7_12
- Rush, A. C. (2017). *Recycled Culture: The Significance of Intertextuality in Twenty-First Century Musical Theatre*. (PhD thesis). University of Lincoln. Lincoln.
- Schwarz, S. (2003). *Wicked*. (Piano / conductor score, rev. 10/07/03), <https://dokumen.tips/documents/wicked-piano-conductor-score.html?page=1>
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140.
- Shun-Hsiang Shih, P. (2019). The Metamorphosis of the Witch: Evilness and the Representation of the Female Body in The Wizard of Oz and Wicked. In

- Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, 27–34. Brill, https://doi.org/10.1163/9781848882836_004
- Wolf, S. (2011). *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195378238.001.0001>

REFERENCES

- Banwait, P., & Merriam-Pigg, A. (2014). ‘No One Mourns the Wicked’: Evolving Perspectives on the Wicked Witch of the West. In *I Want to Do Bad Things: Modern Interpretations of Evil* (pp. 121–133). Brill, DOI: 10.1163/9781848883307_013 [in English].
- Block, G. (1993). The Broadway Canon from “Show Boat” to “West Side Story” and the European Operatic Ideal. *Journal of Musicology*, 11 (4), 525–544, DOI: 10.2307/764025 [in English].
- Burger, A. D. (2009). *From ‘The Wizard of Oz’ to ‘Wicked’. Trajectory of American Myth*. (PhD diss.). Bowling Green State University. Bowling Green, OH, https://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/31 [in English].
- Jones, J. R. (2017, July 21). “Wicked” is the Second Highest Grossing Show Ever. *New York Show Tickets*, <https://www.nytimes.com/news/wicked-is-the-second-highest-grossing-show-ever> [in English].
- Kislan, R. (1980). *The musical: a look at the American musical theater*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc. [in English].
- Knapp, R. (2020). Canons of the American Musical. In Newark, C., & Weber, W. (Eds.). *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, 475–492. Oxford: Oxford University Press, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190224202.013.16> [in English].
- Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6 (2), 133–184. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/> [in English].
- Laird, P. (2008). The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and Wicked. In W. Everett & P. Laird (Eds.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Cambridge Companions to Music, pp. 340–352). Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CCOL9780521862387.020 [in English].

- Liu, S. (2017). Recanonizing “American” sound and reinventing the Broadway song machine: Digital musicology futures of Broadway musicals. In J. Hillman-McCord (Ed.). *i Broadway: Musical Theatre in the Digital Age*, 283–307, Cham: Palgrave Macmillan, DOI: 10.1007/978-3-319-64876-7_12 [in English].
- Omelchenko-Agai Kukhi, H. (2019). Solo cantata of the Baroque era: the problem of defining a genre invariant. *Kyiv musicology. Cultural studies and art studies*. 58, 20–30, DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.02> [in Ukrainian].
- Rush, A. C. (2017). *Recycled Culture: The Significance of Intertextuality in Twenty-First Century Musical Theatre*. (PhD thesis). University of Lincoln. Lincoln [in English].
- Schwarz, S. (2003). *Wicked*. (Piano / conductor score, rev. 10/07/03), <https://dokumen.tips/documents/wicked-piano-conductor-score.html?page=1> [in English].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140 [in English].
- Shun-Hsiang Shih, P. (2019). The Metamorphosis of the Witch: Evilness and the Representation of the Female Body in The Wizard of Oz and Wicked. In *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, 27–34. Brill, DOI: https://doi.org/10.1163/9781848882836_004 [in English].
- Tukova, I. (2003). *Functioning of European Baroque instrumental models in Ukrainian music of the second half of the 20th century*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Wolf, S. (2011). *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press, DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195378238.001.0001> [in English].

Liu Jian

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student
the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: raphear0921@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-6207-883X

Characteristics of the genre invariant of the musical and its embodiment in «Wicked» by S. Schwarz

Statement of the problem.

*Despite the fact that the musical is one of the leading theatrical genres of American musical culture, no attempt has yet been made to identify its invariant parameters. **The purpose of the study** is to determine the main features of the genre invariant of the musical and its interpretation in the musical “Wicked” by S. Schwartz. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time S. Schwartz’s musical “Wicked” is considered from the point of view of embodying the features of the genre invariant. The follows **methods** were used in the study: structural and functional analysis, which helps to reveal the main components that make up the musical genre; genre-stylistic analysis – aimed at identifying a genre invariant; comparative analysis to juxtapose the features of the libretto and compositional and dramaturgical principles of the musical “Wicked” with the structure of the genre invariant.*

Research results.

Based on the overview of the researches, we consider such invariant traits of the musical genre as: 1) a two-act structure with a more detailed first act and a shorter second act, because that the second act is aimed at the resolution and contains much less new material; 2) the presence of three key dramaturgical nodes – the finale of the first act, which brings with it a plot twist (or the development of the main character line), which should bring the audience back after the intermission; 3) the thematic unity of the musical, which is provided by repetitions of large musical fragments or whole numbers, which we propose to call the reprise system; 4) thematic unity at the micro level, which is ensured by the use of cross-cutting themes and leitmotifs; 5) the leading role of the duet as the main compositional

unit of the musical; 6) the principle of binary or parity, which works at different levels – from the general composition to individual situations and scenes.

***The conclusion** confirm that S. Schwartz's "Wicked" demonstrates the conformity to the genre invariant of the musical, which was formed at the stage of its "Golden Age". It was embodied in the use of a two-act structure with characteristic dramatic accents (the end of the first act, the beginning and end of the second act); in the leading role of duets (among which the duets of Elphaba and Galinda occupy a key place), in the system of paired reprises, especially at a distance (between acts); in the leitmotif system.*

***Keywords:** genre; musical; Broadway musical of the 20th – 21st centuries; genre invariant; genre invariant of the musical; genre canon; "Broadway canon"; reprise system; leitmotif.*

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2023 року

УДК 782:792.5(9)

DOI 10.34064/khnum1-6704

Лі Цян

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
аспірант

e-mail: cnina_music@ukr.net

ORCID iD: 0009-0001-8671-6768

Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку

*Сучасне оперне виконавське мистецтво в Китаї тісно пов'язане з національною театральною традицією, яка має тисячолітню історію. Незважаючи на те, що італійське (і загалом європейське) музично-драматичне мистецтво відомо в Китаї вже не одне століття, публіка досить довго його не сприймала через суттєві відмінності у багатьох аспектах: від драматургії та сценічних і вокальних амплуа до поведінкових норм в театральному закладі. В цьому дослідженні вперше проведено історичні паралелі між італійським оперним та національним китайським музично-театральним мистецтвом та розглянуто спроби адаптувати італійське вокальне мистецтво до китайського. Результати дослідження дозволяють дійти **висновків**, що італійська і китайська опера мають багато спільних рис, але відрізняються у своїй основі, і китайський глядач тривалий час не сприймав західне мистецтво через принципову розбіжність у підході до візуального та змістовного аспектів. Оригінальність китайської театральної драматургії полягає у максимальній візуалізації, що відрізняє її від європейської, в якій зміст є основою твору. Зазначено, що формування сучасного оперного виконавського мистецтва в Китаї відбувалось у середині ХХ століття, і цей процес має виразну особливість: сучасна національна опера в європейських традиціях створювалась задля того, щоб зацікавити китайську публіку, привернути її увагу до нового мистецтва. Перший зразок такої опери (ян-бан-ши) – «Сива дівчина» (1945), створеної колективом авторів Академії вишуканих мистецтв імені Лу Сіня, став популяр-*

ним серед китайців, що підтвердило правильність творчого підходу, який поєднав європейські форми та китайські виконавські традиції. Крім того, твір був адаптований для пластичного (балет), екранного і традиційного театрального (хіді) мистецтва. Поява подібних постановок сприяла тому, що публіка поступово звикала до європейської опери, і сьогодні китайське оперне мистецтво широко представлено на національній і світовій сценах.

Ключові слова: китайська опера; *dramma per musica*; *commedia per musica*; китайська опера; публіка; вокальний стиль; драматургія.

Постановка проблеми.

Розвиток італійського та китайського музичного театру відбувався паралельно (в певні історичні періоди), вони мають низку схожих типологічних рис (на кшталт акторських амплуа), але є принципово різними проявами театрального мистецтва. Як китайський, так і італійський театр синтезують різні види мистецтва: спів, балет, візуальний ряд (декор, костюми), драматичну дію. У той же час, в китайській опері велике значення має візуальний компонент – костюми, грим, декор тощо, а зміст та сюжетні перипетії спрощуються, щоб публіка не відволікалась, а могла насолодитись видовищем. Відмінністю китайської опери є циркове мистецтво: актори повинні були мати акробатичні та бойові навички та вражати ними публіку. В італійській опері на етапі її становлення візуальному ряду надавалось велике значення, але через те, що автори перших оперних зразків (флорентійці) вважали взірцем грецьку драму з її ідеєю морального вдосконалення через катарсис, її драматургія кардинально відрізняється від такої в китайському театрі; звідси, трагедії і драми не сприймались китайським глядачем.

Мета цього дослідження полягає у спробі шляхом зіставлення знайти спільні та відмінні риси в італійському та китайському музичному театрі, а також виявити чинники, які впливають на сприйняття китайською публікою театрального твору.

Останні дослідження і публікації. В сучасній синології виділяються праці відомого австралійського науковця К. Маккераса, частина яких присвячена китайській театральній традиції в загальному контек-

сті китайської культури. У статті «Традиції китайської і західної драми: порівняльні перспективи» (Maskerras, 2009) ним порівнюються театральні традиції європейців і китайців задля визначення спільної типології; у статті «Традиційний китайський театр» (Maskerras, 2016) розглядаються жанрові дефініції та еволюція китайського театру, в тому числі під впливом західного. Знакову структуру національного театру, в першу чергу, у взаємодії акторів та публіки, аналізує Чжан Нін у своїй кваліфікаційній роботі «Семіотичне дослідження китайського театру» (Zhang Ning, 1987). Книга «Дослухаючись до театру: слуховий вимір пекінської опери» американської театрознавці Е. Віхман (Wichmann, 1991) розкриває естетичні принципи китайської опери – саме у красі співу, його різноманітні криється сутність цього мистецтва. Праці таких китайських науковців, як Ден Кайюань (2018), Сун Яньїн (2016) присвячені утворенню нового вокального стилю (китайське бельканто), що є основою китайської опери європейського зразка (*ян-бан-ши*), яку досліджують у своїх роботах Я. Ладден (Ludden, 2013), Л. О. Брайант (Bryant, 2004), Гуан Лу (Lu, 1997), Р. Макфаркуар та М. Шенхальс (MacFarquhar, Schoenhals, 2006). Молоді китайські вчені Лі Мін (2019), Пан Фень (2022), Ян Чжеюй (2022) у своїх студіях розкривають сучасний стан виконавського оперного мистецтва та його взаємодію та інтеграцію із західним.

Новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше проведено історичні паралелі між італійським оперним та китайським музично-театральним мистецтвом, розглянуто шлях адаптації італійського вокального мистецтва до китайської мови, національного музичного театру та його глядачів, та роль тисячолітньої китайської театральної традиції в цьому процесі.

Основним **методом дослідження** є компаративний, за допомогою якого виявлено спільні та відмінні риси китайського та італійського музичного театру; також використано методи історичного музикознавства і культурології.

Виклад основного матеріалу.

Китайський та італійський музичний театр мають різну історію, етапи якої залежали від внутрішніх обставин. Китайський театр, який народився в низьких соціальних верствах, пройшов багатівіковий

шлях до загальнонаціонального визнання. Італійське оперне мистецтво зазнало впливів різних театральних форм, а основною метою творців його перших відомих зразків – освічених флорентійських митців, поетів і музикантів – було відродження принципів давньогрецького театру, який вважався взірцем класичної драматургії. Флорентійці свідомо звертались до естетичного вчення Аристотеля з його ідеєю катарсису – очищення «страстей» через співчуття персонажам античної трагедії. Цей жанр вважався найвищим в стародавньому мистецтві, і таке ставлення до нього в європейському суспільстві впродовж століть було незмінним. В китайській опері трагедія не вважалась вершинним проявом жанру, навпаки, комедія була його основою – сюжети були простими, повторювались – варіанти того ж самого сюжету (інваріанту) зустрічались в різних регіонах з різними дійовими особами. Якщо жанрові дефініції в європейському театрі ґрунтуються на відмінності трагедії, драми та комедії, то в *китайській опері* вид спектаклю визначається двома основними жанрами – *вен* (*wen*) і *ву* (*wu*) (Maskerras, 2016: 40), що відповідає цивільному та військовому типам. *Вен* розкриває побутові сюжети: сімейне життя, кохання, взаємини в родині, між сусідами; *ву* показує ратні сцени, і основною відмінністю від *вен* є демонстрація бойових мистецтв, яка супроводжується неймовірно складними акробатичними номерами, що потребує від акторів спеціальної фізичної підготовки. У *вен* також в достатній кількості присутня акробатика, але все ж вона є основою *ву*. Якщо порівнювати китайський театр з європейським, то в останньому теж можна знайти елементи циркового мистецтва, здебільшого в комедії, де може бути задіяний комплекс різних циркових професій – жонґлери, клоуни, дресирувальники, гімнасти. В китайській опері акторами демонструється акробатична майстерність, а в жанрі *ву* – вміння володіти небезпечною холодною зброєю.

Щодо акторських амплуа, то герої-чоловіки присутні в обох жанрах та є головними у *ву*; жіночі образи частіше присутні у *вен*, а у *ву* це можуть бути епізодичні другорядні персонажі, хоча зустрічаються й жінки-воїни. В перших *італійських операх* основними персонажами були представники олімпійського пантеону та славнозвісні античні герої, які наділялись почуттями сучасної людини, яка прагнула щас-

тя, але воно здобувалось через фізичні страждання та душевні муки, що й приводили в результаті до катарсису. В *китайській опері* не було прийнято показувати глядачеві страждання та муки, яких в житті було вдосталь. Головною метою спектаклів було розважити публіку, викликати позитивні емоції, сміх, тому переважна більшість сюжетів має оптимістичний і радісний кінець. Якщо в *італійській опері* кульмінаційні моменти, як правило, викликали у глядачів співчуття та нерідко навіть сльози, то *китайська опера* захоплює видовищністю та різноманітним акторською майстерністю. Декорації, костюми в *італійській опері* мають також велике значення, але є оформленням спектаклю, тоді як в *китайській опері* вони є невід'ємними елементами самої драматургії, через які визначаються характерні героїв.

В перших *італійських операх* (*dramma per musica, commedia per musica, pastorale*) метою було підкорення музики поетичному змісту всупереч віковій поліфонічній традиції, де окреме слово не мало виразного значення. Тому виник декламаційний стиль, коли спів максимально наближався до людської мови з усіма притаманними їй емоційними відтінками, а мелодична лінія слідувала за поетичною фразою. Звісно, композиторам не вдавалось постійно додержуватись саме такого музично-поетичного співвідношення, оскільки музично-синтаксичні і поетично-синтаксичні структури мали власні відмінні закономірності, і зрештою музика і слово починали жити окремим життям. Через це періодично з'являлись композитори-реформатори, які впроваджували певні правила та норми, завдяки яким музика повинна була знов підкорюватись поетичному змісту. Проте саме в *італійській опері* склався особливий вокальний стиль – бельканто. Вправність співаків, володіння ними різноманітними вокальними техніками сприймалась так само, як і яскрава візуалізація спектаклю, тобто публіка отримувала комплекс зорово-слухового задоволення; при цьому майстерність співаків могла викликати сильні почуття, через які емоційно вразливі (особливо жінки) навіть несприятелі.

Вокальна майстерність в *китайській опері* має інші завдання. Кожне амплу потребувало специфічного навчання, тому актори приділяли увагу тим технікам, які були потрібні для втілення їхньої ролі, і не розвивали інші властивості свого голосу, тобто був відсутній

комплексний підхід до навчання. Часто актор відпрацьовував різноманітні штучні звучання, які характеризували саме його образ та відрізнялись від характеристик інших персонажів. Перед акторами стояли складні завдання, які вимагали постійних тренувань, підтримання та закріплення знайдених або вивчених прийомів. При цьому розмовні та вокальні фрази мали схожі прийоми подання й іноді взагалі не відрізнялись. Часто спів і невокальна декламація плавно й непомітно переходили одне в інше та мали спільну назву «чанбай» (*chanbai*); окремою формою була пісня – *шенгіве* (*shenquye*) (Wichmann, 1991: 177). Можна провести паралелі між речитативом та арією в *італійській опері*, але досить умовно, оскільки в них зовсім різні призначення. Невокальна декламація *чанбай* у чергуванні зі співом в *китайській опері* є носієм сюжету. Пісня – *шенгіве* – вважається жанром, який реалізує «дію співу» в сюжеті, її поява обумовлена розвитком подій, тобто вона звучить тоді, коли герой дійсно має співати, і глядачі розуміють, що він має співати саме за сюжетом. Деякі прийоми в китайській опері використовуються тільки у вокальних або тільки у розмовних фразах, притаманні саме ним, дня їх виконання створено спеціальні унікальні техніки, які, якщо призначені для співу, не повторюються в розмові, та навпаки. Але головне те, що деякі вокальні техніки притаманні тільки певним ролям і не зустрічаються в інших. І глядачі навіть на слух можуть розрізнити, яку саме роль виконує актор.

Е. Віхман у книзі «Прислухання до театру: слуховий вимір пекінської опери» зауважує, що «з точки зору вокального продукування [*fasheng*, буквально «виникнення» – Л. Ц.], проте не з точки зору драматичної мети, весь вокалізований звук у Пекінській опері концептуалізується як пісня». Існують чотири «рівні пісні: пісні з музикою, декламація вірша, діалог у прозі, вокалізація плачу, сміху і кашлю тощо». Оскільки для всіх типів виконання використовуються однакові основні вокальні прийоми, немає відчуття, що персонаж раптово перестає говорити й починає співати або перестає співати й починає говорити; «досягається дуже плавний перехід від розмовної сцени до пісні і навпаки, що сприяє єдності всієї п'єси». (Wichmann, 1991: 177).

У формуванні *італійського оперного* мистецтва співвідношення слова та музики корегувалось зі змістовних та естетичних позицій:

твір структурувався за принципом чергування кантиленних номерів (які згодом розвинулись у масштабні арії) з речитативами (вокалізованими або ні). Сюжетний розвиток концентрувався в основному в речитативах, і вже у XVII столітті склалася традиція, згідно з якою дієве і почуттєве начала розподілились між речитативом (дія) і арією (почуття). В *китайській опері* вокально-словесні переходи є доволі непомітними завдяки особливим вокальним технікам (притаманним певним амплуа), які дозволяли інтонувати текст таким чином, щоб наблизити його до співу, при цьому зберігалась диференціація (іноді ледве помітна) в типі інтонування. До того ж, штучні звуки, якими рясніють вокальні лінії героїв, були наявні і у співі, і у словесних промовах.

З огляду на те, що герої на сцені часто виконують різної складності акробатичні елементи разом зі співом, це потребує високопрофесійної підготовки, і володіння акторами відповідними техніками свідчить про вищий рівень їхньої майстерності. Звідси, актори *китайської опери* мали неабиякий вплив на розвиток жанру. Натомість в *італійській опері* сформувався функціональний комплекс, задіяний у створенні оперної композиції з подальшою її постановкою. Актор в цій ієрархії відігравав далеко не визначальну роль, хоча часто опери і створювалися саме для конкретних співаків. Чітке розподілення функцій між авторами музики і тексту було закладено в саму основу концепції жанру: композитор і автор літературного лібрето (поет-інтерпретатор, який перетворював грецький міф на нову сюжетну композицію італійською мовою, нерідко значно віддаляючись від першоджерела) координували свої дії (радилися, сперечалися тощо) впродовж написання твору.

Професія лібретиста виникла саме через потреби нового жанру. Але його праця з самого початку була жорстко детермінована необхідністю створення саме музичної композиції, і написання поетичного тексту вимагало постійного узгодження з композитором. Теоретик оперної драматургії Дж. Керман вивів алгоритм створення опери, згідно якому саме композитор має пояснити драматургічну думку та донести своє бачення до лібретиста, який, у свою чергу, не вирішує цього завдання на свій розсуд, а підкорює свою роботу волі компози-

тора – «композитор є драматургом» (Kerman, 1956: 267). У Вайсштейн у статті «Лібрето як література» наголошує, що музика відрізняється від словесного тексту своїм темпом, тобто їй не вистачає тієї швидкості, з якою вербальна мова спроможна донести певний сенс, адже його можна вмістити у короткий проміжок часу за рахунок іманентної словесної інформативності. Через це в опері має бути менше словесного навантаження, ніж у відповідному літературному джерелі. На його думку, «повторення часто потрібні, якщо лібретист не залишив достатньо місця для музики. Це різке скорочення кількості тексту в поєднанні з надзвичайно чуттєвим характером музики вимагає спрощення у характеристиці дій, персонажів, емоцій, виражених в рамках замкнутих музичних “номерів”, що тривають великий відрізок часу, звичай відведений для драматичних подій» (Weisstein, 1961: 19).

В італійській опері актори (співаки) брали участь тільки у сценічному втіленні твору (не беремо до уваги окремі випадки, коли композитори показували написані арії співакам з метою адаптації технічних складнощів до вокальних можливостей конкретного виконавця). В китайській опері майже все залежало від конкретних акторів, майстрів своєї справи, які володіли максимальною кількістю навичок в межах свого амплуа. Подібний «актороцентризм» є традиційною відмінною рисою *китайської опери*.

К. П. Маккерас наголошує, що «головними творцями [китайської опери – *Л. Ц.*] були трупи й актори, а не великі драматурги. Серед перших видатних труп були чотири великі Аньхойські трупи (*Sidahuiban*)» – та наводить приклад видатного виконавця зрілих чоловічих ролей Чена Чанггена (Cheng Changgeng), якого іноді називають “батьком” Пекінської опери (*Jingju*) за його лідерство в інтеграції та розвитку різноманітних музичних і акторських компонентів, які сформували цей жанр. Жанр *Цзінджю* (*Jingju*) став настільки популярним, що у ХХ столітті деякі ентузіасти *сицюй* (*xiqu*) [китайська традиційна музична драма – *Л. Ц.*] вважали його еквівалентом форми театру, «який міг би представляти не лише Пекін, але й увесь Китай» (за Mackerras, 2016: 36).

«Актороцентризм» суттєво відрізняє китайську музично-театральну драматургію від європейської, яка заснована на авторській

ідеї та способах її розвитку. Акцент робиться на досконалості акторських вмінь та видовищному боку вистави. «З боку глядачів театр ніколи не вважався суттєвою трансформацією літературної форми у виконавську. Китайські театрали байдужі до перебігу подій та драматургічних перипетій, які лежать в основі вистави чи виходять за її межі. Глядачі не очікують вирішення філософських чи соціальних питань засобами театральної вистави. Їх не зворушує і не шокує жалість чи страх, і вони не повертаються додому, очищені від свого емоційного та психологічного перевантаження. Єдиний досвід, якого вони шукають у театрі, виключно естетичний: сутністю театру є презентація, а не зміст. Вони зосереджуються головним чином на майстерності актора, виконавській “вартості” п’єси. В їхніх очах актори, які є центром у традиційному китайському театральному комунікаційному процесі, можливо, є ознакою всього театального твору. Вони є найважливішою частиною живої пекінської опери. Інша незамінна частина відноситься до реципієнта, яким є глядацька аудиторія. По суті, китайський театр живе лише завдяки тісним стосункам між акторами та глядачами» (Zhang, 1987: 105–106).

Створення сюжету китайської опери цілком залежало від світогляду, обізнаності, освіти та інших чеснот конкретних акторів, які впливали на його хід. Відповідно, «вистава поєднувала в собі простоту та чіткість драматичного сюжету з пишністю і точністю традиційних навичок, щоб глядачі могли легко сприймати сюжетну дію. Це дозволяло їм цілком зрозуміти її, не вдаючись до характерних деталей наявних відмінностей, це давало їм змогу оцінювати тільки естетичну красу вистави» (Zhang, 1987: 108). Отже, глядачів турбувала та захоплювала майстерна сценічна гра, вміння акторів передавати всі тонкощі емоційного спектру, але зовсім не вистава як така з її драматургічною цілісністю.

Італійський стиль співу не одразу був сприйнятий китайською публікою і, незважаючи на багаторічний вплив європейської вокальної культури, доволі повільно завойовував національні сцени. Принципові відмінності між театральними, вокальними та іншими традиціями Сходу і Заходу довго заважали взаємній інтеграції. «Одна з причин повільного укорінення європейської опери полягала у склад-

ному сприйнятті її іншої, відмінної від китайської, інтонаційної природи і в захопленні розвитком національного вокального мистецтва» (Сун Яньїн, 2016: 8). У середині ХХ століття (1956) Національний театр опери та балету запровадив традицію взаємодії китайської та європейської моделей театральних постановок. Проте тривалий час європейські спектаклі в основному представляли західні трупи, які гастролювали в Китаї. Китайські артисти в основному були зайняті у традиційних постановках. Глядачів, які звикли до власного мистецтва з усіма його атрибутами, включаючи всі візуально-слухові компоненти, складно було переконати в тому, що європейська опера (головною мірою, італійська) має йти на національних сценах, і китайські актори мають її виконувати. Тому певний період саме китайські вокалісти брали на себе складну відповідальність: вони вчилися за європейськими вокальними методиками, щоб виконувати європейську оперну музику. Результатом стало поєднання національних вокальних прийомів та майстерності з європейською вокальною школою, що дало потужний поштовх у розвитку як національного театру, так і у залученні європейського музичного театру та його інтеграції в національну театральну культуру.

Крім суто театрального дійства, сформувались і традиції відвідування театру, певний тип поведінки, як з боку глядачів, так і з боку акторів. В китайській опері взаємодія автора з публікою є нормою, при цьому вона відбувається не тільки в рамках дійства, а й поза ним. І часто така взаємодія не стосується самої драми. Оскільки публіка звикла приходити на вистави, щоб спеціально побачити майстерність того чи іншого актора, то прагнула й спілкування. Значимо, що подібна традиція є і в європейському театрі, коли публіка відвідує вистави улюбленого актора (співака), але вона інша за суттю. Особистий бенефіс актора в європейській виставі супроводжується подарунками, квітами, оплесками, словами захоплення; в китайській опері це цілком практична річ: наприклад, актори поза виставою на прохання публіки можуть продемонструвати додаткові майстерні трюки, які не входять у конкретну виставу. Взагалі, публіка в китайській опері поводитьсь більш вільно, може відволікатись від вистави на особисті справи, розмови тощо. Отже, культура відвідування те-

атру в Китаї та Європі має дещо спільне, але це окремі типологічні збіги, пов'язані з історією її формування загалом, і слід зазначити, що схожість традицій спостерігається на рівні візуальних і конструктивних чинників, які мають опосередкований стосунок до вистави, таких як екстер'єр, інтер'єр, декор тощо. Наприклад, у ХІХ столітті сформувалась традиція влаштовувати вистави у «Чайна хаусах» – це стосувалось пекінської опери, яка вирізнялась багатством вбрання, пишним декором та інтер'єром і була націлена на заможну публіку, яка, у свою чергу, відвідуючи виставу, паралельно планувала власні справи, і якраз зустрічі у «Чайна-хаусах» ставали культурними, комерційними та іншими соціально значимими подіями. К. Маккерас проводить паралель між виставами в китайських «Чайна-хаусах» та елизаветинським театром з точки зору спільної атрибутики поза виставою, коли публіка збиралась задля розваг та поточних справ (Mackerras, 2009: 29).

Проте елизаветинський театр був «слуховою культурою, глядачі звикли слухати і насолоджувалися словесним мистецтвом. У деяких театрах у виставах виступали постійні трупи музикантів-аматорів або професійні інструменталісти (які грали переважно на духових інструментах). Тексти п'єс, що збереглися, часто надають дуже мало доказів щодо того, яка кількість музики була потрібна: важливі афективні моменти можуть говорити лише про напрям “пісня” без уточнення слів» (Hattaway, 2003: 143). М. Хаттавай наголошує, що елизаветинський театр не був мультифункційним закладом (подібно до «Чайна-хаусів» у Пекіні), а був призначений саме для презентації театрального мистецтва. Якщо порівняти китайський театр та елизаветинський театр ХVІ століття, то можна знайти багато спільного; насамперед, це велика кількість глядачів та гастрономічна складова, про що можна дізнатися зі статті С. Боулза, де йдеться про те, що елизаветинський театр суттєво відрізнявся від сучасного. З трьох тисяч глядачів на галереях стояло близько тисячі відвідувачів. Вистави не мали перерв, а продавці обносили глядачів їжею та напоями. Виступи починалися близько другої години дня і тривали близько двох годин. День і час було обрано таким чином, щоб забезпечити максимум сонячного світла та зробити простір добре освітленим (Bowles, 2007: 64–65).

Якщо подивитись на сучасний китайський театр, то, враховуючи масштаби вистав, можна стверджувати, що тяжіння до великих, навіть гігантських, форм спостерігається як в минулі часи, так і зараз. Ймовірно, проникнення європейської культури в Китай привнесло традицію будівництва великих приміщень. Проте, якщо на Заході доволі швидко відмовились від подібної театральної архітектури, залишивши її іншим розважальним індустріям, то в Китаї, навпаки, сучасна театральна архітектура вирізняється своїми неймовірними масштабами. Наприклад, будівля Великого театру Китаю (Національний центр виконавських мистецтв) розрахована на 5500 глядачів та має три зали: для оперних вистав – на майже 2,5 тис. місць; концертний зал – на більш ніж 2 тис. місць; зал для інших театральних вистав (камерний) – більш ніж на 1000 місць. Загалом територія установи налічує майже 150 тис. кв. метрів.

Досить тривалий період (після проникнення європейської культури) китайська публіка не сприймала твори західного мистецтва, ставилась до них як до екзотики та часто не розуміла їхньої сутності, естетики та цінності загалом. Основною перепоною, зазвичай, була мова, але і зміст театральних творів європейських драматургів, перекладених китайською, не знаходив відгуку в місцевого глядача, незважаючи на досить значну спільність у сюжетах, тематиці, проблематиці. Публіка не розуміла складних ідей, які супроводжувались драматичними подіями або мали трагічний фінал.

«Тектонічний зсув» у розвитку професійного музично-театрального мистецтва відбувся на початку ХХ століття й був пов'язаний з рухом «4 травня». Західноєвропейські стандарти музичної освіти впроваджувались всюди у початкових, середніх та вищих навчальних закладах. «Пісенна культура в той час була досить розвинута через широке залучення хорового співу в освітній процес, у звичайних школах учні обов'язково відвідували хорові класи, і переважна більшість населення володіла ансамблевим (хоровим) співом. Перша половина ХХ століття відзначилась ключовими процесами в розвитку професійної композиції в цілому. Вплив європейської камерно-вокальної [та оперної – *Л. Ц.*] творчості сприяв підвищенню майстерності китайських композиторів, адже вони у своїх прийомах аранжування

народнописенної творчості спирались на здобутки європейських класиків» (Ян Чжеюй, 2022: 133). Саме на початку минулого століття проникнення західної культури, що розпочалося з окремих культурно-місіонерських осередків, сягнуло нового рівня – національної культурної політики.

Завдяки студентській інтеграції, коли молоде покоління отримало змогу навчатись у вишах Японії, Європи та Америки, сформувалась думка про зміни мистецько-культурної парадигми, яка панувала століттями та еволюціонувала поступово. Сформувалось покоління митців, які вважали, що треба «європеїзувати» національну музичну культуру задля створення універсальної красивої музики. Одним з перших провідників цієї ідеї був музичний видавець Фей Ші (Fei Shi) (1884–1959), автор статті «Розмова про реформу китайської музики»¹, в якій він нищівно критикує традиційну музику, вважаючи, що вона не прогресує. Як зазначає Пан Фень, теорія Фей Ші «була запропонована в китайській музичній індустрії на початку 20 століття як “тотальна вестернізація”. Стиль і формулювання в його статтях, що принижували старовинну китайську музику та вихваляли японську та західну, були дуже інтенсивними, що характеризувало типові дебати всієї школи вестернізації того часу. “Належність до меншості, а не до більшості”. Він критикував феодальну ієрархію Китаю з “трьох, шести, дев’яти” і вважав, що музика має належати масам. Тому він виступає за розробку західних інструментів, які “прості, але не прості”, тобто мають зовнішній вигляд складний, але техніка гри проста, і люди теж розуміють їхній звук з глибоким відтінком. Західна музика має позитивний дух. Західна музика може змінити характер людини» (Пан Фень, 2022: 67²). Звісно ж, такий радикальний підхід розділяли не всі митці, але приклад діяльності Фей Ші демонструє

¹ Фрагмент статті в англійському перекладі Хан Мея (Han Mei) доступний українському читачеві у книзі Энн Л. Сільверберг «Сучасна історія китайського гучжена» (Silverberg, 2023: 46). (Гучжен, гуджен, чжен – традиційний китайський музичний інструмент роду цитр).

² В статті Пан Феня наведено автором ім'я Fen Shi вочевидь помилково транслітерується українською як «Чень Ши» (Пан Фень, 2022: 66–67).

процеси, які пронизали китайське суспільство. Вже в першій половині ХХ століття так звана «вестернізація» набула масштабів, які дозволили говорити про справжні та глибокі інтеграційні процеси між Китаєм та Заходом.

Точкою відліку в інтеграції східної та західної традицій музичного театру прийнято вважати створення першої китайської національної опери «Сива дівчина» авторським колективом композиторів і драматургів Академії вишуканих мистецтв імені Лу Сіня в Шеньяні (одного з перших провідних мистецьких закладів Китаю), до якого входили Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжи, Сян Оу, Чен Цзи, Лю Цзи, Лю Чі, Хе Цзінчжи та Дін І. Таким чином, з'явився новий музично-театральний жанр *ян-бан-ши* (*yangbanxi*), назва якого походить від назви регіону Яньбань провінції Шенсі, звідки автори запозичили декілька народних пісень та балад. Опера рясніє народними мелодіями, які були знайомі китайській публіці. Саме вони складають музичні характеристики основних героїв, виконуючи роль лейтмотивів. Крім того, у творі зустрічаються декламації зі співом, характерні для традиційної китайської опери. З народних мелодій, які використані в «Сивій дівчині» («Біловолоса дівчина»), треба виділити пісню провінції Хебей «Маленька капуста», «Завиває північний вітер», «Вчора пізно батько вернувся». Як зазначає Я. Ладден, автори уникали збігів з традиційною оперою й тяжіли до західної оперної моделі. Разом з традиційним китайським співом, в «Сивій дівчині» використовуються класичні західноєвропейські форми, такі як дуети, хор, увертюра, оркестрові інтерлюдії. Оркестровий склад комбінує традиційні та європейські інструменти (Ludden, 2013: 106).

Створення нової китайської опери *ян-бан-ши* мало соціально-політичний контекст, на якому наголошує Л. О. Брайант: «“Антологія нової пісні”, яка складається з більш ніж 500 революційних пісень, і зразкові революційні *ян-бан-ши* стали потужними каналами політичної пропаганди» (Bryant, 2004: 3). Автор одного з перших китайських дисертаційних досліджень Гуан Лу (Lu, 1997) є прямим свідком того, як формувалась та розвивалась *ян-бан-ши*, будучи виконавцем композицій цього жанру впродовж своєї оркестрової кар'єри, а його дисертація охоплює історію розвитку китайської опери від традицій-

ної до нової, від 500 року до н. е. до кінця XX століття. Культурна революція Мао на певний час спричинила руйнацію та розрив зв'язків з традицією та появу нового революційного мистецтва. Американські вчені Р. Макфаркуар і М. Шенхальс у книзі «Остання революція Мао» (MacFarquhar, Schoenhals, 2006) розкривають її причини та методи генсека КПК, в жадливих подробицях описуючи його дії. Нові мистецькі жанри (зокрема *ян-бан-ши*) буквально нав'язувались композиторам та виконавцям, що створювало багато перешкод на шляху сценічної реалізації творчих задумів.

Основною проблемою був процес постановки та пошук виконавців. Автори синтезували декілька стилів: китайської народної музики, китайської опери та європейського бельканто. На жаль, національна вокальна школа не була готова до виконання такого завдання, і автори шукали тих артистів, які були в змозі опанувати цей матеріал. Оскільки китайські співаки спирались на власну вокальну школу, яка сходить до традицій національного професійного музичного театру (китайської опери), то їм треба було кардинально міняти не тільки техніку співу, але й, певним чином, власний світогляд. Поступово виник вокальний стиль так званого «китайського бельканто», різні аспекти якого висвітлює в дисертаційному дослідженні Ден Кайюань (2018: 62): «Різниця фонетичних особливостей китайського та італійського голосів спонукає сучасних китайських вокалістів шукати точки дотику і компроміси в нових виконавських прийомах». Проте поєднання східних та західних вокальних технік було добре сприйнято публікою, оскільки, поруч із незвичними, вона почула знайомі мелодії та манеру виконання.

Створена навесні 1945 року, опера «Сива дівчина» швидко набула популярності, була адаптована для балету та китайської опери, а у 1950 році була втілена на екрані режисерами Шуй Хуа і Ван Бінем як однойменний художній фільм. Незважаючи на те, що опера є першим завершеним зразком нової китайської (академічної) опери, у періодизації китайського оперного мистецтва XX століття вона належить до другого етапу, якому передував період інтеграції східної та західної вокальної традицій. Лі Мін у дисертаційному дослідженні «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» відзна-

чає три основних його етапи від початку ХХ століття до сьогодення: 1) доба зародження та початкового розвитку, яка охоплює період до середини 30 років ХХ століття; 2) доба жанрового формування, яка містить два періоди: а) воєнний період розвитку китайського музичного театру (1937–1949), вершиною якого є поява першої національної опери «Сива дівчина», та б) період її першого розквіту (1949–1966); 3) доба відродження та нового розквіту, позначена синтезом європейської та національної оперних традицій (за Лі Мін, 2019: 132–133), яка, на нашу думку, теж містить два періоди, що визначаються дисертантом як: «а) період активної вестернізації (1980–1990-ті роки) та б) період сучасної глобалізації (2000–2010-ті), якому притаманне вільне застосування багатоманітних жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва» (там само).

Висновки.

Отже, остаточне сприйняття китайською публікою музично-театральних творів відбулось не одразу, а пройшло певний еволюційний шлях, на якому глядачів поступово привчали до нового мистецтва, адаптуючи його до традиційних театральних форм. Китайська опера в європейському розумінні стала «інтеграційним» жанром, який можна було представити і як західну оперу, і як китайську традиційну оперу, і створити екранний варіант, міксуючи різні жанрові типи. Сьогоднішня оперна творчість в Китаї продовжує закладену в середині ХХ століття тенденцію до поєднання театральних традицій. Сучасна китайська опера західного типу (*ян-бан-ши*) рясніє традиційними театральними елементами: яскравий грим, незвичайний одяг, елементи циркової акробатики та національних бойових мистецтв. Ця видовищність вплинула й на постановки світової оперної класики, які також вирізняються яскравим інтер'єром, декором, костюмами, гримом, тобто візуальна складова, яка традиційно компенсувала змістовну, для китайського глядача залишається дуже важливою і часто є критерієм якості театральної вистави загалом. За роки, що минули від появи першої національної опери західного типу, китайські співаки опанували різні класичні вокальні стилі: італійське бельканто, традиційний китайський спів, китайське бельканто, і зараз представляють вже власну національну вокальну школу на світових сценах.

Наведені вище результати дослідження відкривають можливість **подальших наукових розвідок** у царині музичного театру у вокально-виконавському, драматургічному, стилістико-інтонаційному та інших аспектах. Розуміння історичної типології у розвитку оперно-сценічного мистецтва в Європі (західна традиція) і Китаї (східна) дає змогу кристалізувати та відокремити іманентні та запозичені риси, що в цілому створюють сучасне оперно-виконавське мистецтво Китаю.

ЛІТЕРАТУРА

- Ден Кайюань (2018). *Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лі Мін (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодображень* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пан Фень (2022). Вплив західних музичних ідей на світогляд китайських музикантів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53 (2), 64–71.
- Сун Яньін (2016). *Інтеграція європейських традицій співу в вокальну школу Китаю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Ян Чжеюй (2022). Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53 (2), 132–137.
- Bowles, S. (2007). Shakespeare's Elizabethan Audience. *Amalgam*, 2, 61–66, <https://www.yumpu.com/en/document/read/23193993/shakespeares-elizabethan-audience>
- Bryant, Lei Ouyang (2004). *"New Songs of the Battlefield": Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution*. (PhD Diss.). University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA, USA (Unpublished), <http://d-scholarship.pitt.edu/7784/>
- Hattaway, M. (2003). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Kerman, J. (1956). *Opera as drama*. New York: Alfred A. Knopf.
- Lu, Guang. (1997). *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. (PhD diss.). Kent State University. Kent, OH.

- Ludden, Ya. (2013). *China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi*. (PhD diss.). University of Kentucky. Lexington, Kentucky, https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19
- MacFarquhar, R., Schoenhals, M. (2006). *Mao's Last Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mackerras, C. P. (2009). Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. In Gladston P. (ed.). *China and other spaces*, pp. 21–34. Nottingham, England: Critical, Cultural and Communications Press.
- Mackerras, C. P. (2016). Traditional Chinese theatre. In Siyuan Liu (ed.). *Routledge Handbook of Asian Theatre*, pp. 31–50. Abingdon, UK: Routledge, <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315641058.ch2>
- Silverberg, Ann L.(2023). *A Contemporary History of the Chinese Zheng*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Weisstein, U. (1961). The Libretto as Literature. *Books Abroad: An International Literary Quarterly*, 35 (1), 16–22. URL: <http://www.jstor.org/stable/40115290>
- Wichmann, E. (1991). *Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Zhang, Ning (1987). *A Semiotic Study in the Chinese Theater*. (M. Phil. thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong.

REFERENCES

- Bowles, S. (2007). Shakespeare's Elizabethan Audience. *Amalgam*, 2, 61–66, <https://www.yumpu.com/en/document/read/23193993/shakespeares-elizabethan-audience> [in English].
- Bryant, Lei Ouyang (2004) “*New Songs of the Battlefield*”: *Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution*. (PhD Diss.). University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA, USA (Unpublished), <http://d-scholarship.pitt.edu/7784/> [in English].
- Deng Kaiyuan (2018). *Chamber-vocal miniature in the works of Chinese composers of the 1980s and 1990s: genre stylistics*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hattaway, M. (2003). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing [in English].
- Kerman, J. (1956). *Opera as drama*. New York: Alfred A. Knopf [in English].
- Li Ming (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual*

- representations*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lu, Guang. (1997). *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. (PhD diss.). Kent State University. Kent, OH [in English].
- Ludden, Ya. (2013). *China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi*. (PhD diss.). University of Kentucky. Lexington, Kentucky, https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19 [in English].
- MacFarquhar, R., Schoenhals, M. (2006). *Mao's Last Revolution*. Cambridge: Harvard University Press [in English].
- Mackerras, C. P. (2009) Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. In Gladston P. (ed.). *China and other spaces*, pp. 21–34. Nottingham, England: Critical, Cultural and Communications Press [in English].
- Mackerras, C. P. (2016). Traditional Chinese theatre. In Siyuan Liu (ed.). *Routledge Handbook of Asian Theatre*, pp. 31–50. Abingdon, UK: Routledge, <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315641058.ch2> [in English].
- Pan Feng (2022). The Influence of Western Musical Ideas on the Worldview of Chinese Musicians. *Humanities Science Current Issues*, 53 (2), 64–71 [in Ukrainian].
- Silverberg, Ann L. (2023). *A Contemporary History of the Chinese Zheng*. Hong Kong: Hong Kong University Press [in English].
- Song Yanying. *European singing traditions integration into the vocal school of China*. (Extended abstract of PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Musical Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Weisstein, U. (1961). The Libretto as Literature. *Books Abroad: An International Literary Quarterly*, 35 (1), 16–22. URL: <http://www.jstor.org/stable/40115290> [in English].
- Wichmann, E. (1991). *Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawai'i Press [in English].
- Yan Zheu (2022). The formation and development of the genre of the instrumental concert for woodwind instruments in the Chinese music. *Humanities Science Current Issues*, 53 (2), 132–137 [in Ukrainian].
- Zhang, Ning (1987). *A Semiotic Study in the Chinese Theater*. (M. Phil. thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong [in English].

Li Qiang

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
postgraduate student
e-mail: cnina_music@ukr.net
ORCID iD: 0009-0001-8671-6768

Peculiarities of the mutual influence of Italian and Chinese musical theater tradition in historical development

Statement of the problem.

Modern opera performance art in China is closely related to the national theater tradition, which has a thousand-year history. Despite the fact that Italian (and generally European) musical and dramatic art has been known in China for more than a few century, the public did not perceive it for a long time due to significant differences in many aspects: from stage dramaturgy, vocal roles to behavioral norms in the theater institutions. This study draws historical parallels between Italian opera and national Chinese music-theatre art and examines attempts to adapt Italian vocal art to Chinese.

Objectives, methods, novelty of the research.

In this investigation, we tried to find common and distinctive features in Italian and Chinese musical theater by comparison, as well as to identify the factors that influence the perception of the theater work by the Chinese public. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time the path taken to adapt Italian vocal art to the Chinese language, the national musical theater and its audience is analyzed, and the role of tradition in this process. The main research method is comparative, with the help of which the common and distinctive features of Chinese and Italian musical theater are revealed; methods of historical musicology and cultural studies were also used.

Research results.

The development of Italian and Chinese musical theater in certain historical periods took place in parallel, so they have a number of similar typological features. Both Chinese and Italian theaters synthesize different types of art: singing, ballet, visual series (decoration, costumes), dramatic action. At the same time, they are fundamentally different manifestations of theatrical art. In Chinese

opera, the visual component is of great importance – costumes, make-up, decor, etc., and the content and plot vicissitudes are deliberately simplified so that the audience is not distracted, but can enjoy the spectacle. The difference of Chinese opera is circus art: the actors had to have acrobatic and fighting skills and impress the audience with them. In Italian opera at the stage of its formation, the visual series was given great importance, but due to the fact that the authors of the first opera models (Florentines) considered as a model the Greek drama with its idea of moral improvement through catharsis, its dramaturgy is radically different from that of the Chinese theater; therefore, tragedies and dramas were not perceived by the Chinese audience who went to the theater to be entertained and enjoy the skill of the actors.

For quite a long period after the penetration of European culture, the Chinese public did not perceive works of Western art, treated them as exotic and often did not understand their essence, aesthetics and value in general. The main obstacle was usually the language, but also the content of the theatrical works of European playwrights, translated into Chinese, did not find a response in the audience, despite the rather significant commonality in plots, themes, and issues. The public did not understand complex ideas that were accompanied by dramatic events or had a tragic ending.

Conclusion.

Italian and Chinese opera have many common features, but differ in their basis, and the Chinese audience did not perceive Western art for so long because of the fundamental difference in the approach to the visual and content aspects. The originality of Chinese theater drama consists in maximum visualization, which distinguishes it from European drama, in which the content is the basis of the work.

The formation of modern opera performing art in China took place in the middle of the 20th century, and this process has a distinctive feature: modern national opera in European traditions was created in order to interest the Chinese public, to draw their attention to the new art. The first example of such an opera (yangban xi) – “The White-Haired Girl” (1945), created by the team of authors of the Academy of Fine Arts named after Lu Xin, became popular among the Chinese, which confirmed the correctness of the creative approach that combined European forms and Chinese performance traditions. In addition, the work was adapted for plastic (ballet), screen and traditional theater (xiqu) arts.

The appearance of such productions contributed to the fact that the public gradually got used to European opera, and today Chinese opera art is widely represented on the national and world stages. In the years since the appearance of the first Western-style national opera, Chinese singers have mastered various classical vocal styles: Italian bel canto, traditional Chinese singing, Chinese bel canto, and now represent their own national vocal school on world stages.

Keywords: *xìqǔ; drama per musica; commedia per musica; Chinese opera; public; vocal style; dramaturgy.*

Стаття надійшла до редакції 1 червня 2023 року

Розділ 2.

ХОРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 78.071.1(477)(092):784.1

DOI 10.34064/khnum1-6705

Батовська Олена Миколаївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

доктор мистецтвознавства, професор,

кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування,

e-mail: bathelen@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-1435-1245

Жанрово-стильові константи хорового циклу «З минулого» Б. М. Лятошинського

Творчі відкриття Б. М. Лятошинського у сфері хорової музики а capella відіграли значну роль не лише у формуванні оригінальної, глибоко самобутньої музичної мови композитора, а й у подальшому розвитку українського хорового мистецтва. Хорові опуси Б. М. Лятошинського а capella для мішаного хору на вірші українських та зарубіжних поетів є вельми показовими в аспекті новаторських пошуків у музичному мистецтві ХХ століття. Актуальність і новизна представленого дослідження обумовлена необхідністю аналітичного осмислення феномена жанрово-стильового синтезу в хоровій творчості а capella Б. М. Лятошинського, недостатньо висвітленого у вітчизняному науковому дискурсі. Мета статті – виявлення жанрово-стильових параметрів хорового циклу «З минулого» Б. М. Лятошинського. Проведений аналіз твору дозволив дійти висновку щодо новаторського характеру цього опусу, який став «енциклопедією» нових жанрово-стильових орієнтирів у контексті української музичної культури ХХ століття.

Характерним атрибутом хорового циклу «З минулого» є діалог, спрямований на осмислення та поєднання різних музичних стилів, який реалізується завдяки двом основним параметрам – полімелодизму та поліфонічності, що втілюють ідею жанрово-стильового синтезу в композиторській творчості Б. М. Лятошинського.

Ключові слова: *діалог епох; жанрові і стильові константи; образно-змістовна сфера; хорова фактура; хоровий цикл a cappella; «З минулого» Б. М. Лятошинського.*

Постановка проблеми.

Однією з вершин українського музичного мистецтва ХХ століття є творчість Бориса Миколайовича Лятошинського (1894–1968) – видатного композитора і музично-громадського діяча. Його творчий арсенал містить безліч самобутніх творів, написаних практично у всіх музичних жанрах – це опери, симфонії, симфонічні поеми, оркестрові сюїти, камерна музика, кантати, хорові цикли та інше. Безумовно, центральне місце серед них посідають симфонічні композиції, опери і кантати, завдяки яким за Б. Лятошинським міцно закріпився авторитет майстра монументальних жанрів. Тим не менш, творчі відкриття у сфері хорової музики *a cappella* відіграли значну роль не лише у кристалізації оригінальної, глибоко самобутньої музичної мови майстра, а й у подальшому розвитку українського хорового мистецтва. Це й обумовлює **актуальність теми** представленої дослідження, адже хорова музика *a cappella* Б. М. Лятошинського досі потребує аналітичного осмислення у музикознавчих студіях.

Останні дослідження і публікації. Хорові твори Б. М. Лятошинського розглянуті досить ґрунтовно у музикознавчих працях таких дослідників, як Л. Пархоменко (1979), І. Ляшенко (1991), І. Гулеско (1994), О. Торба (2002), М. Новакович (2012), А. Лашенко (2013), О. Козаренко (2015), Х. Волосянчук (2016), В. Мойсіюк та В. Шкоба (2022). Науково-методичні напрацювання названих авторів становлять значну цінність, вони містять спостереження та узагальнення, пов'язані з різними гранями хорової творчості композитора. У цілому, аналіз останніх публікацій показав, що основні дослідження зо-

середжені на колі питань, пов'язаних із вивченням вербально-музичних контекстів та особливостей стилю митця. Серед менш вивчених проблем музичної спадщини Б. М. Лятошинського – жанрово-стильові параметри хорової музики *a cappella*, зокрема й хорового циклу «З минулого», який постав об'єктом цього дослідження.

Отже, **мета представленої статті** – виявлення жанрово-стильових констант хорового циклу «З минулого» Б. М. Лятошинського.

Методологія дослідження. При розгляді обраного твору, як основні, було застосовано жанрово-стильовий та хорознавчий методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Хоровий цикл «З минулого» для мішаного хору *a cappella* Б. М. Лятошинського (ор. 69 № 4) – яскравий та неповторний зразок, що демонструє один з провідних напрямків творчих пошуків майстра. Цикл було створено 1966 року та присвячено Київському камерному хору (нині Київський камерний хор та Ансамбль класичної музики імені Б. М. Лятошинського) під керівництвом відомого хорового диригента В. Іконника (1929–2000), з яким у композитора склалася творча співпраця.

Твір є своєрідною серією романтичних замальовок. Це так званий «тематичний» цикл, де хорові мініатюри на тексти різних поетів об'єднані за принципом ідейно-тематичної спільності або за допомогою певної програми. Твір є показовим щодо реалізації незвичайного задуму композитора – здійснити погляд крізь століття, крізь стильові епохи. Минуле та сучасність не протиставляються - колишнє незримо присутнє у сьогоденні та майбутньому, тобто мова йде про те, що зникле минуле особливим чином існує, але в своєрідному «надчасовому» плані буття і є доступним духовному погляду людини.

Цикл «З минулого» складається з чотирьох хорів, написаних на вірші різних поетів: № 1 «Ти спиш один» (А. Фет); № 2– «Рим вночі» (Ф. Тютчев); № 3 «У старому місті» (І. Бунін), № 4 «Менует» (невідомий автор XIX століття). У віршах названих поетів звучить ностальгійний сум за минулим, туга за епохами, що відійшли, яким немає повернення. У сутінкових тонах або місячному світлі оживають тіні минулих століть, виникають образи руїн старого монастиря

(№ 1), стародавніх міст, чути відлуння дзвону (№№ 2, 3) та звучання галантного клавесину (№ 4).

А. Лашенко (2013: 111) зазначає: «Одним із вирішальних факторів органічного взаємозв'язку чотирьох хорів циклу є спорідненість етичних манер та мистецьких уподобань згаданих поетів. Художня уява А. Фета, Ф. Тютчева, І. Буніна завжди стимулювалася внутрішнім світом людини, станом цього світу, її моральними та філософськими проблемами. Хоча ці поети майже не зверталися безпосередньо до соціальних та політичних питань, проте вірші їх по-своєму яскраво відбивали суспільно-психологічну атмосферу часу». За словами Л. Пархоменко (1979: 137), характер задуму, глибина та органічність втілення циклу «З минулого», принципи його драматургії викликають асоціації з симфонічними концепціями. Так само, високим критеріям відповідає і стильова єдність цієї хорової «симфонії печалі».

Художня образність поетичної основи циклу відрізняється незвичайною цілісністю – це психологічні, сповнені тонкості й внутрішньої стриманості, мініатюри. У той самий час, кожен номер циклу – твір самостійний, зі своїми образно-емоційними особливостями і жанровими прикметами.

Лірико-психологічна мініатюра «*Ти спиши один*», яка відкриває цикл, виконує функцію експонування настрою всього твору. Провідна ідея цього номеру – зображення похмурої картини руїн старовинного монастиря та запустіння, що панує довкола. Б. М. Лятошинський глибоко проникає у світ поезії та створює особливу музичну композицію. Густе переплетення імітацій хорових голосів у чотириголосній фактурі створює уявлення про нелегкі роздуми людини над враженнями від побаченої старої будівлі, зруйнованої часом. На першому плані – образ автора, творця-філософа, з його сумними думками про людські долі. Те, що у вірші прозирає між рядками, у музиці проявляється через своєрідну ілюстрацію, в інтонаційно насиченій поліфонії (тт. 1–14). Отже, особливістю цієї мініатюри є тісне поліфонічне переплетення тематичних мотивів, текстово-мелодичні вичленовування в рівноправних голосах, тематична свобода імітаційних включень – інтонаційні варіанти, тим самим, привносять проникливі мовленнєві інтонації.

Весь номер побудований на мелодичному матеріалі вступу басів, який має яскраво виражений характер теми фуги: зерно (тт. 1–3) й завершення (тт. 3–5). Проведення у партії альтів є дещо зміненою відповіддю (тт. 4–8) – спокійнішою, де всі кути мелодії згладжені – на яку нашаровуються підголоски-контрапункти. Принцип інтонаційної єдності переноситься на всі номери циклу, але форми його використання досить різноманітні.

Таким чином, однією з важливих композиційних складових першого номера циклу є хорова поліфонія. Багатоголосна тканина вражає спектром фактурних різновидів. Схильність композитора до поліфонічного мислення призводить до того, що воно стає провідною рисою його стилю. У цій мініатюрі з великої кількості різновидів поліфонічної фактури ми виділяємо імітаційну поліфонію. Протягом усього номера багатоголосні імітації є основним принципом побудови музичної тканини та рушійною силою музичного розвитку, де більшість імітаційних фрагментів мають вільний характер.

Неповторність стилю композитора підкреслює тонально-гармонічний комплекс: зміни тонових опор, різкі тональні співвідношення (*cis-moll* – *es-moll*, тт. 21–23), часте плавне модулювання (тт. 10–19), зіставлення консонансів та дисонансів.

Отже, засобами музичної виразності композитор майстерно втілює основну думку вірша: стіни католицького (про це свідчить присутність органу) монастиря пам'ятають кращі часи, коли тут було людно і на свята та недільні богослужіння з'їжджалися численні парафіяни. Але забутий храм втратив колишню красу і поступово руйнується: «Тихо... ніби навіки заснули і стіни, і орган».

Образна сфера другого номеру циклу, *«Рим уночі»*, персоніфікує тему Вічності, немов конкретизуючи вираз «Рим – вічне місто», й ця асоціація набуває додаткової виразності завдяки поєднанню образів «вічного» міста та іншої, дійсно вічної реалії – Місяця, мовчазного свідка історії.

Композитор в оригінальному ключі створює картину пишноти та слави стародавнього Рима. Образну атмосферу «Вічного міста» майстерно втілено завдяки використанню символіки фанфарних звучань (тризвуків *A-dur*) та прийому концертування жіночих та чоловічих

груп хору в першій частині номера (тт. 1–6), а в заключній частині – співу хору, який прославляє Рим, у строгій чотириголосній вертикалі. Водночас, образу суворої величності Риму композитор протиставляє ліричну сторону поетичної основи у середній частині номера. «Зовнішність» міста тут втілює кантилена, що неквапливо розвивається за рахунок використання м'яких низхідних «мережив» поліфонічної тканини. На перший план виходить не офіційна парадність, а романтичність прекрасного старого міста, втілена в поезії через комплекс смислових мотивів: місячне світло зв'язується з минулою державно-історичною величчю й могутністю Рима (перетвореними часом на порох і руїни), що сяють вічно в нічному спокої міських споруд, сповнених «своєю безмовною славою». Саме цей акцент на «безмовності» робить відчутним надлюдський характер і сенс події, що відбувається («сплячий град, безлюдно-величавий»).

Протягом усього номера композитор використовує зіставлення тональностей, наприклад, *A-dur – G dur – Fis dur* (тт. 4–5), хроматичні низхідні та висхідні рухи у хорових партіях (тт. 14–17). Провідними є поліфонічні прийоми розвитку, а також ритмічне та інтонаційне варіювання.

Третій номер – «*У старому місті*» - драматичний центр циклу. У вірші зображено похмурий нічний пейзаж та алегоричний образ смерті, що крокує містом, заглядаючи у вікна. Композитор переробив поетичну основу: в мініатюрі домінує мотив смутку, підкреслено семантику вербального першоджерела. Текст таїть у собі символічний сенс і втілює таємничі образи: нічні дзвони, застигли будинки, вулиці, що сплять, якими тягнеться смерть ... (тт. 16–28). Своєрідна музична кульмінація припадає на тт. 27–28. Вона досягається шляхом перемикування: переходу з однієї ладової системи до іншої, зміни монодичного принципу фактурного викладу на багатоголосний гармонічний.

Композитор досить скупими та лаконічними засобами зображує картину спустошення та втоми у старому місті. У створенні емоційного настрою мініатюри провідну роль відіграє контрапунктичне поєднання двох мелодичних ліній у партіях сопрано та альтів у тональності *es-moll* (тт. 1–4), яке в середині композиції в тональності

h-moll набуває значення *ostinato* (тт. 16–24). Короткі мелодичні фрази (мотиви) поліфонічної фактури визначають інтонаційну основу тематизму.

У першому розділі лейттему баштового дзвону створює імітаційний двоголосний пласт у виконанні жіночої групи хору (тт. 1–4), де голоси стикаються в сухих секундових співзвуччях. У середньому розділі цей пласт доповнюється звучанням партії тенорів. Далі з його монотонної основи виростає сувора аскетична мелодія басової партії. І хоча це *ostinato* досить самостійне у тематичному відношенні, проте, воно відступає на другий план перед «кроком смерті» (тт. 16–24).

Завершує цикл лірико-психологічна мініатюра «*Менует*», яка виконує сполучну функцію, поєднуючи у сприйнятті слухача минулі століття та сучасність.

А. Лещенко (2013: 113) зазначає, що поетичний текст цього номеру поділяється на дві частини, де перша починається в лірико-описовому ключі та зображує картину прекрасного теплого вечора без будь-якої конкретності; друга ж половина вірша («колишній час») привносить романтичний характер минулих епох через відтворення образу старовинного танцю – менуету. Названа особливість літературного тексту стала для композитора основою музично-композиційної побудови мініатюри, де перша частина написана імпресіоністичними «фарбами», а друга є стилізацією менуету. Отже, цей номер є зразком полістилістичних пошуків Б. М. Лятошинського. Ознаки асоціативності стилю тут виявляються в орієнтації автора циклу на інтонаційно-жанровий синтез: традицій старовинної музики (мотетність, мадригальність, строга поліфонія епохи Відродження, запровадження жанрових особливостей менуету) та сучасної авторові музичної мови.

Мініатюра починається пейзажною замальовкою, що навіює елегантну меланхолію. У першому епізоді закладено основне образне «зерно» – спогади про незворотність доби, де панував стиль рококо, для якого були характерні галантність, манірна химерність, граціозно-кокетливі образи. Романтичний пейзаж зі старовинних часів набуває імпресіоністичного відтінку завдяки запровадженню сучасних засобів музичної виразності. Розвиваючою силою першої частини мініатюри є барвисте зіставлення далеких тональностей (*D-dur* – *b-moll* – *D-dur* –

f-moll – A-dur, тт. 1–8; *d-moll – Des-dur*, тт. 9–10), раптова поява альтерованих, малих, великих та збільшених септакордів (тт. 9–12). Друга частина номеру (від т. 21) стилізує прийоми строгої поліфонії епохи Відродження, наближаючись, зокрема, до жанру мадригалу. У третій частині мініатюри (т. 33) жанрова основа змінюється з мадригальної на танцювальну (менуєт), що підкреслюється темповою вказівкою (*Tempo di Minuetto*) та зміною комплексу музично-виразних засобів. Вона заснована на звучанні двох хорових пластів і являє собою поліритмічне утворення: у чоловічої групі хору звучить стилізований менуєт, побудований на чітких двотактових мотивах з підкресленою першою часткою другого такту; жіноча група хору продовжує розповідь, розпочату в середньому епізоді: «Проїшли століття, і в темному парку старовинний танець доживав свій вік». У заключних тактах номера в чоловічому пласті імітуються звуки клавесину, які ніби «йдуть у минуле», поступово затихають і розчиняються.

Аналіз мініатюри «Менуєт» наводить на думку, що, по-перше, композитор синтезував ознаки кількох стильових напрямів, таких як маньєризм, сентименталізм, ранній класицизм, що є яскравим проявом полістилістики; по-друге, в номері синтезовано традиції старовинної музики (мотетність, запровадження жанрових рис менуєту) та сучасної музичної мови. Наслідуючи традицію строгого поліфонічного стилю, Б. М. Лятошинський звертається до класичного складу хору і типу хорової фактури, де зміна кількості голосів здійснюється за рахунок їх включення та вимикання, а у трактуванні виразних можливостей хору пріоритетним є вокальне начало, мелодизація фактури (тт. 21–51). Поряд із дотриманням класичної трактовки хору, важливого значення набувають сучасні композитору засоби виразності: інтонаційна яскравість, функціональна змінність / політональність, характерність інтервальних структур (дисонанси), фрагментарний тематизм, фактурна поліпластовість (тт. 33–44). «Менуєт» відрізняється різноманітністю емоційних станів: елегійна мрійливість (тт. 1–20), експресивність (тт. 33–51), лірична витонченість (тт. 33–51).

Висновки.

1. Однією з традицій, що знайшли свій розвиток у хоровій творчості *a cappella* Б. М. Лятошинського, є звернення до складного во-

кального жанру – хорового циклу, як свідчить приклад його композиції «З минулого». Твір складається з чотирьох номерів, об'єднаних програмним задумом. По суті – це відбиття сучасним автором світу минулих епох крізь призму власних думок і почуттів.

2. Характерною стала робота композитора в рамках хорового циклу *a cappella* з жанрами малих форм, зокрема мініатюрами, у яких домінують ліричне та лірико-психологічне начала – ці невеликі п'єси написані у повній відповідності до жанрових канонів і виражають смуток, ніжність, тугу за минулим.

3. Експресивно-психологічний стиль викладу музичного матеріалу є головною константою хорового циклу. Також провідними стилістичними прийомами стали зіставлення та синтезування елементів різних стильових напрямів. Відповідно, ладогармонічні рішення такою самою мірою побудовані на зіставленні – далеких тональностей, інтервалів, акордів (діатоніки і хроматики, консонансів і дисонансів). Велике значення має багатоплановість фактури (об'єднання та протиставлення, контрапункт різних фактурних планів: гомофонії, імітаційної поліфонії, хоральності).

Виявлені жанрово-стильові константи хорового циклу «З минулого» дозволяють дійти висновку, що у цьому творі Б. М. Лятошинський втілює генеральну ідею своїх творчих шукань - симфонізацію хорового жанру *a cappella*. Крім цього, композитор майстерно поєднав контрастні модули різних естетичних систем: ще раз зазначимо, що характерним атрибутом хорового циклу «З минулого» є діалог, спрямований на осмислення та поєднання різних стилів. У цьому хоровому опусі відчувається органічний зв'язок як із традицією, так і з тенденціями музичного мистецтва ХХ століття – твір є яскравим прикладом органічного поєднання «старої» і «нової» музики. Діалог культур реалізується в ньому завдяки двом параметрам: полімелодизму та поліфонічності. Названі риси втілюють ідею жанрово-стильового синтезу в композиторській творчості Б. М. Лятошинського.

Отже, проведений аналіз хорового циклу «З минулого» свідчить про новаторський характер цього твору, який став «енциклопедією» нових жанрово-стильових орієнтирів у контексті української музичної культури ХХ століття.

Перспективою подальших досліджень задекларованої тематики є аналіз хорової творчості *a cappella* Б. М. Лятошинського в загальноєвропейському контексті, що матиме важливі результати для осмислення головних тенденцій розвитку української музики як європейського явища ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Волосянчук, Х. Р. (2016). Робота композитора з вербальним першоджерелом (на прикладі хорового циклу Б. Лятошинського «П'ять мішаних хорів без супроводу на слова М. Рильського», ор. 64). *Київське музикознавство*, 54, 42–50, http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_54_8
- Гулеско, І. І. (1994). *Національний хоровий стиль*. Харків: ХДІК.
- Козаренко, О. (2016). Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського. *Вісник Львівського університету*, 16 (1), 33–37.
- Лященко, А. П. (2013). Синтез слова та музики в хоровому циклі Б. М. Лятошинського «З минулого». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101 (2), 110–119, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmua_2013_101_11 [рос.].
- Лященко, І. Ф. (1991). *Національне та інтернаціональне в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Мойсіюк, В. & Шкоба, В. (2022). Модерністський звукопис у П'яти хорах Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського: стилістика хорового мислення. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–156, <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>
- Новакович, М. О. (2012). *Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)*. Луцьк: Твердиня.
- Пархоменко, Л. О. (1979). *Українська хорова н'єса: типологія, тематизм, композиція*. Київ: Наукова думка.
- Торба, О. В. (2002). Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 16, 278–296.

REFERENCES

- Hulesko, I. I. (1994). *National choral style*. Kharkiv: KhDIK [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2016). About some universals of the musical world of B. Lyatoshynsky. *Bulletin of Lviv University*, 16 (1), 33–37 [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. P. (2013). Synthesis of words and music in the choral cycle “From the Past” by B. M. Lyatoshynsky. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 101 (2), 110–119, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmaw_2013_101_11 [in Russian].
- Liashenko, I. F. (1991). *National and international in music*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Moisiuk, V. & Shkoba, V. (2022). Modernistic sound recording in Borys Lyatoshynsky’s Five Choirs by Maksym Rylsky’s poem: choral thinking stylistics. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–156, <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21> [in Ukrainian].
- Novakovich, M. O. (2012). *The canon of Ukrainian musical modernism (on the example of Borys Lyatoshynsky’s creativity)*. Lutsk: Tverdynia [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. O. (1979). *Ukrainian choral play: typology, thematics, composition*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Torba, O. V. (2002). Ukrainian choral works of the last third of the 20th century and the problem of genre. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 16, 278–296 [in Ukrainian].
- Volosianchuk, H. R. (2016). The work of the composer with a verbal primary source (on the example of the choral cycle of B. Lyatoshynsky “Five mixed choirs without accompaniment to the words of M. Rylskyi”, op. 64). *Kyiv musicology*, 54, 42–50, http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_54_8 [in Ukrainian].

Olena Batovska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Doctor of Art Studies, Professor,
the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting
e-mail: bathelen@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-1435-1245

**Genre and style constants
of B. M. Lyatoshynsky's choral cycle "From the Past"**

Statement of the problem.

The creative discoveries by B. M. Lyatoshynsky in choral music sphere played a significant role not only in forming the unique, deeply original musical language of the composer, but also in the further development of Ukrainian choral art. His a cappella choral opuses for a mixed choir based on lyrics by Ukrainian and foreign poets are very revealing in the aspect of innovative searches in the musical art of the 20th century.

Recent research and publications.

In the musicological literature, Lyatoshynsky's choral works are considered quite thoroughly in the works of some researchers: I. Liashenko (1991), I. Hulesko (1994), O. Torba (2002), M. Novakovych (2012), A. Lashchenko (2013), O. Kozarenko (2015), V. Moisiuk & V. Shkoba (2022). In general, the analysis of recent studies showed that the main attention is focused on the verbal-musical contexts and figurative poetics. Among the less studied aspects of Lyatoshynsky's musical heritage, the issue of studying genre and stylistic features of his a cappella choral music is particularly acute, including the choral cycle "From the Past", which determine the relevance of the presented article.

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the article is to identify the genre and style parameters of Lyatoshynsky's choral cycle "From the Past". For the first time in domestic musicology, the artistic and stylistic features of Lyatoshynsky's choral cycle "From the Past" were analyzed in the aspect of dialogue between traditions and innovation. A set of general scientific and particular musicological approaches

to the phenomenon under consideration was used to reveal the content of the declared topic.

Conclusion.

The analysis of Lyatoshynsky's choral cycle "From the Past" allows us to draw conclusion about the innovative nature of this work, which became an "encyclopedia" of new genre and style guidelines in the context of musical culture of the 20th century. We noted that a characteristic attribute of the cycle is a dialogue aimed at understanding and combining different musical styles. In the choral opus, an organic connection is felt both with tradition and with the trends of musical art of the 20th century. When analyzing the choral cycle, it was proved that it is a vivid example of an organic combination of "old" and "new" music. The dialogue of cultural eras is realizing due to such main parameters as polymelodism and polyphonicity. The mentioned features embody the idea of genre-style synthesis in Lyatoshynsky's compositions connected with such a cultural phenomenon as dialogue.

Keywords: *dialogue of eras; genre and style dominants; image-content sphere; peculiarities of choral texture; choral cycle a cappella; B. M. Lyatoshynsky's "From the Past".*

Стаття надійшла до редакції 30 травня 2023 року

УДК 784.1.071.2–053.4/.6(477+510)

DOI 10.34064/khnum1-6706

Тан Фань

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

e-mail: 783837380@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-2918-7345

**Сучасне дитяче хорове мистецтво України і Китаю:
презентація досвіду майстрів
(Сергій Прокопов – Ян Хуннянь)**

*Сучасне дитяче хорове мистецтво є розгалуженою багатовекторною системою, де діють певні чинники, що забезпечують його інтеграцію в суспільство. У свою чергу, інформаційний простір ХХІ століття, у тому числі культурно-освітній, характеризується тенденціями до синтезу й інтеграції. Отже, сучасне дитяче хорове мистецтво України і Китаю постає як мистецтво культурного діалогу, у процесі якого формуються духовні цінності людини нового типу. Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю порівняння і аналітичного осмислення в науковому дискурсі принципів творчої діяльності провідних представників обох культурних традицій у сфері дитячого хорового мистецтва. **Мета статті** – висвітлити науково-практичні і педагогічні надбання видатних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю – С. Прокопова та Я. Хунняня. Такий порівняльний аналіз здійснено вперше, що обумовлює **новизну** результатів дослідження, які уможливили **висновок** щодо того, що базові науково-практичні та педагогічні ідеї двох видатних майстрів ґрунтуються на однакових пріоритетних підходах до хорової педагогіки, а саме: гуманістичному, особистісно-орієнтованому, полікультурному, порівняльному, системному.*

Ключові слова: дитяче хорове мистецтво України і Китаю; діалог культур; український хоровий диригент Сергій Прокопов; китайський хоровий диригент Ян Хуннянь; напрями хорової педагогіки.

Постановка проблеми.

Дитяче хорове мистецтво є важливою складовою людської культури загалом. Водночас воно являє собою розгалужену багатовекторну цілісну систему, в якій діє ряд чинників, що забезпечують інтеграцію хорового мистецтва в суспільство. У свою чергу, інформаційний простір ХХІ століття, у тому числі освітньо-культурний, характеризується тенденціями до синтезу та інтеграції. Винятково актуальними постають процеси діалогу різних культур, завдяки яким здійснюється і обмін досвідом у сфері дитячого музичного виховання та освіти. Дитяче хорове мистецтво в Україні і Китаї сьогодні також стає учасником культурного діалогу, у процесі якого формуються духовні цінності людини нового типу – духовно розвиненої, соціально активної. Яскравим прикладом творчо-педагогічної діяльності, спрямованої на виховання молодого покоління в умовах глобалізаційних процесів у сучасному суспільстві, є багатогранна практика роботи та безцінний досвід двох видатних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва – С. Прокопова (Україна) та Я. Хунняня (Китай), які потребують спеціального вивчення – аналізу, порівняння, презентації в наукових джерелах, насамперед, в аспекті взаємодії культурних традицій та нових синтезуючих тенденцій сьогодення.

Останні дослідження та публікації. Наявна наукова та методична література охоплює різноманітні аспекти дитячого хорового мистецтва України і Китаю. Проблематика дитячого хорового мистецтва України розглянута у дослідженнях С. Прокопова (2005; 2008), Ю. Іванової (2022), Л. Долинської (2018), Н. Кречко та Н. Якобенчук (2019), Н. Перцової (2017), А. Немерко (2019), П. Гушоватого (2021), А. Юдіна (2015), М. Вішленкова (2016) та інших. Питання становлення та специфіки розвитку хорового мистецтва Китаю, проблеми роботи з дитячим хором розглянуто у працях китайських фахівців, таких як Лін Хай (Lin Hi, 2006), Лянь Лю (Liang Liu, 2012), Ма Гешунь (Ma Geshun, 2002), Мен Дапен (Dapeng, Meng, 1997), Чжон Вейгуо (Zhong Weiguo, 1990), Ян Хуннянь (Yang Hongnian, 2002; 2008) та ін.

У цілому аналіз вищезгаданих публікацій показав, що основний інтерес дослідників зосереджений на вивченні особливостей процесу загального музичного виховання, історичних періодів становлен-

ня і заснування хорових осередків, важливості національних хорових традицій, виховних засад у галузі хорового співу та методики роботи з дитячим хором. Незважаючи на доволі широкий спектр питань, представлених в наукових працях з хорового мистецтва, висвітлення теоретико-історичних засад сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю залишається *актуальним* і потребує конкретизації.

Мета цієї статті – висвітлити науково-практичні та педагогічні надбання провідних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю – С. Прокопова та Я. Хунняня. Порівняльний аналіз науково-практичного і педагогічного досвіду цих двох видатних хорових педагогів здійснено вперше, що обумовлює *наукову новизну* результатів дослідження.

Методологія дослідження.

- Для визначення наукового апарату дослідження та систематизації літератури за темою роботи був задіяний аналітико-систематизуючий метод;
- для розгляду історичних та культурних подій, що сприяли формуванню та розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю, використано історико-культурологічний метод;
- для порівняння теоретико-історичних засад сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю застосовано компаративний метод дослідження.

Вклад основного матеріалу дослідження.

У наш час народжується культура, що прагне вмістити у свої межі весь людський всесвіт, створити естетичний прообраз вселюдського співтовариства майбутніх сторіч. Сучасні Україна та Китай, які являють собою цілий комплекс національно-історичних та соціокультурних ареалів, також не можуть лишитися осторонь від цього процесу. Кожна з країн має свої особливості, що потребують відповідного розуміння. Зустріч двох світів – Сходу та Заходу – породила потребу сприйняття, адаптації східними культурами багатьох елементів західної цивілізації, і навпаки. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва відбувається модернізація неєвропейських країн, яка виявилася у репродукуванні та перенесенні на місцевий соціокультурний ґрунт ідей та цінностей іншої культури. У XXI столітті Схід по від-

ношенню до Заходу є рівновеликою конструкцією світової спільноти, і його роль надалі посилюватиметься. Названий феномен охоплює і музичну культуру, в тому числі й дитяче хорове виконавство.

Проблеми глобалізації культури найцікавіше представлені у дослідженнях соціальних антропологів та культурологів. Їхні думки щодо феномена глобалізації досить суперечливі. Значний інтерес викликає концепція У. Ганнерса, який розробив теорію глобальної ойкумени як регіону постійної культурної взаємодії, обміну інформацією та перекладу феноменів однієї культури мовою іншої. Як вважає вчений, процес глобалізації культури може розвиватися за чотирма основними «сценаріями»: «дозрівання»; «глобальної гомогенізації», що передбачає повне домінування у світі західної культури; «сатурації» – насичення, що є однією з версій згаданої уніфікації; «периферійної корупції», що передбачає розчинення західної культури у процесі адаптації на периферії (Hannerz, 1989).

Народження нового художнього всесвіту, як будь-яка революція, – процес, що передбачає власні колізії та протиріччя. Головне питання, що супроводжує зародження нової фази художнього розвитку, це питання про те, як «всесвітнє» співвідноситься з національним, чи не зникне століттями накопичена спадщина в новому вселюдському цілому.

З цієї точки зору, в умовах сучасного розвитку дитячого хорового руху особливо актуальними є дослідження питань історії національної, зокрема української та китайської, хорової педагогіки та окремих видатних постатей хорових диригентів, що презентують кожен з культур. Адже саме в минулому зосереджено прообрази сучасного освітньо-виховного процесу як в Україні, так і в Китаї.

В історії українського дитячого хорового мистецтва визначним явищем є педагогічна діяльність відомих діячів музичної культури першої половини ХХ століття – М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка, В. Верховинця, Б. Яворського та багатьох інших. Для хорової педагогіки цього періоду характерною є опора на народнопісенні традиції, а також зародження та поширення ідей гуманізації та активізації творчого потенціалу особистості. Педагогічна система дитячого хорового виховання в Україні, сформована завдяки діяль-

ності названих музикантів, має глибоко діалектичний характер, вона спрямовує дітей від активного процесу сприймання музики до власного творчого осягнення життя через мистецтво; від безпосереднього емоційного відгуку – до його осмислення. Ці музичні діячі зробили вагомий внесок у становлення та розвиток тогочасної теорії дитячого музичного виховання (Ростовський, 2011: 164).

У Китаї біля витоків формування і становлення методики роботи з хоровим колективом стояли такі видатні музиканти, як Ма Гешунь, Цю Лі, Ян Хуннянь, У Лінфень та інші. На сьогодні хорова освіта в Китаї досягла високого рівня розвитку. Поряд із запозиченим європейським досвідом, дедалі більшого значення набуває застосування китайських національних педагогічних методик та методичних розробок.

Аналіз науково-практичного та педагогічного досвіду видатних майстрів дитячого хорового мистецтва України та Китаю показав, що їхні методичні настанови ґрунтуються на загальних пріоритетних підходах, що застосовуються в музичній педагогіці, серед яких ми вирізняємо *гуманістичний, особистісно-орієнтований, полікультурний, порівняльний, системний*. Обираючи ці методологічні підходи як настановні, ми керувались дефініціями та аргументами, наведеними нижче.

Гуманістичний підхід є важливим здобутком світової культури. В педагогічній сфері він виражається в тому, що індивіда, який навчається, визнають не об'єктом педагогічного впливу, а активним суб'єктом освітнього процесу: саме такий підхід зумовлює всебічний розвиток його потенційних можливостей, інтересів та потреб, індивідуального стилю діяльності і спілкування (Смирнова, 2022; Сумченко, 1995).

Особистісно-орієнтований підхід є засобом конкретизації гуманістичного підходу у процесі музичного виховання дитини. Адже, на думку О. Батовської (2019: 85), хоровий спів – «це колективна діяльність, яка, у свою чергу, об'єднує особистісно-орієнтоване творче спілкування між співаками й керівником хору». Особистісно-орієнтований підхід спрямовується на виявлення, розкриття всіх можливостей людини / дитини, становлення її самосві-

домості, відповідальності за власну самореалізацію, на усвідомлення себе як особистості.

Полікультурний підхід. Його необхідність пояснюється тим, що діяльність сучасних дитячих хорових колективів пов'язана із впливом та здатністю сприйняття різних національних традицій, музичних вражень з різних епох, численних художніх течій, компонентів відмінних культурно-освітніх систем. З огляду на те, що сучасне дитяче хорове виховання здійснюється на репертуарі, який належить різним музичним культурам – національним (зокрема українській, китайській), європейських та східних країн – полікультурний підхід є особливо актуальним для дитячого хорового виконавства. Повноцінне оволодіння всім розмаїттям репертуару, в якому відбиваються як своєрідність національно-образної мовленнєво-інтонаційної сфери, так і творча індивідуальність, художня ментальність композитора, потребує формування в дитини готовності в майбутньому до їх сприйняття, здатності зануритися в художню атмосферу, яка є відмінною від власних мистецько-естетичних традицій (Прокопов, 2008; Юдін, 2015; Бех, 1998).

Порівняльний підхід використовують для виявлення загальних тенденцій у розвитку тих чи інших явищ у світовому просторі, а також більш глибокого усвідомлення їхньої своєрідності, зокрема, спільних рис різних культур та існуючих між ними розбіжностей, виявлення універсальї загальносвітової музичної культури та усвідомлення національно-культурної самобутності. Дані, отримані за допомогою подібного порівняльного музично-культурологічного аналізу, можливо й необхідно урахувувати й під час розроблення методики роботи з дитячим колективом.

Багатовекторність діяльності дитячих хорових колективів зумовлює необхідність застосування *системного підходу*, що «спрямований на виявлення компонентної структури явищ та суттєвих закономірностей взаємодії окремих елементів, на аналіз і зіставлення, виявлення подібності та відмінності, протиріч і сполучних характеристик, пріоритету одних елементів по відношенню до інших, встановлення динаміки розвитку кожного елемента та всієї системи в цілому, визначення умов, за яких відбувається об'єднання в цілісну структуру та

досягнення нової, більш високої якості її функціонування» (Ма Сюй, 2015: 79–80).

Отже, представимо основні положення науково-практичного та педагогічного досвіду провідних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю, якими є Сергій Прокопов та Ян Хуннянь.

Сергій Прокопов - відомий музичний і громадський діяч, хоролий диригент і педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування і художній керівник студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Цей непересічний музикант є знаковою постаттю сучасної української диригентсько-хорової школи, вагомим надбанням якої стала, серед іншого, творча співпраця С. Прокопова з дитячим хоровим колективом «Весняні голоси» Харківського палацу дитячої та юнацької творчості. Цей відомий дитячий хор С. Прокопов очолював від 1974 до 2008 року. Під його керівництвом колектив здобув багато перемог на численних міжнародних конкурсах, репрезентував хорове мистецтво України в Болгарії, Латвії, Польщі, Франції, постійно виступав на міжнародних і всеукраїнських хорових фестивалях, незмінно стверджуючи найвищі еталони хорового співу, такі як надзвичайна рівність звукової лінії, оптимальна гучність, дзвінкість, летючість, розмаїття тембрової палітри голосів, виняткова ансамблева злагодженість і єдина академічна манера звуковидобування.

Хорова педагогіка, безсумнівно, є справжнім покликанням Сергія Прокопова, зокрема, й робота з дитячим хором, розвиток музичних здібностей дітей, прагнення зробити хоровий спів доступним для них, виявити найчарівніші риси дитячого голосу – його природність, дзвінкість, виразність дикційної та музичної інтонацій. Низку цінних положень щодо методики роботи з дитячим хором містять наукові праці митця: «Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти» (Прокопов, 1990) і стаття «Шляхи розвитку музичних здібностей дітей в хорі “Весняні голоси”» (Прокопов, 2005). У «Нарисах» послідовно вибудовано ґрунтовну систему методичної роботи з дитячим хоровим колективом. Зазначена праця містить вісім розділів:

1. Про музично-естетичне виховання дітей та юнацтва.
2. Дитяче хорове виконавство. Чинники, що впливають на його рівень / репертуар, особистість вчителя, колектив.
3. Дитячий голос. Вікові характеристики. Охорона голосу.
4. Співоче виховання / методи та принципи вокальної роботи з дітьми.
5. Вокально-хорові вправи у дитячому хорі.
6. Репетиційний процес у дитячому хорі.
7. Музично-слуховий розвиток дітей.
8. Про емоційно-образне сприйняття та мислення дітей у вокально-хоровій роботі (див. Прокопов, 1990).

Аналізуючи науково-методичні напрацювання С. Прокопова, А. Мартинюк (2020: 106) підсумовує: «У дослідженні автор наголошує на тому, що організація навчально-виховного процесу за структурою хорової студії передбачає розвиток музично-творчих здібностей дітей, вивчення музичної грамоти, оволодіння елементами вокально-хорової звучності, виконавську інтерпретацію хорової музики різних стилів і жанрів, що є тими основними змістовими лініями, які визначають специфіку функціонування ... хорового колективу».

На нашу думку, поряд із базовими настановами методичної роботи з дитячим хоровим колективом (розділи 1–7), на особливу увагу заслуговує останній, восьмий, розділ «Нарисів», у якому наголошується на важливій ролі розвитку в дітей емоційно-образного сприйняття і мислення. С. Прокопов вважає, що головним завданням керівника дитячого хору є розвиток у дітей музичності, а також їх чуттєвого світу, здатності емоційно відгукуватися на враження від життєвих подій. За словами майстра, «...це важливий резерв розвитку музичної сприйнятливості дітей у процесі хорових занять, підвищення виконавчої майстерності дитячих хорів» (Прокопов, 1990: 25).

Ян Хуннянь (1934–2020), якому належить одне з найпочесніших місць серед плеяди видатних митців хорової справи в Китаї, був професором диригентського відділу Центральної музичної консерваторії, художнім керівником Китайського дитячого хору Національного симфонічного оркестру Китаю, засновником Пекінської філармонії, диригентом Молодіжного хору Центральної музичної консерваторії,

художнім керівником Симфонічного оркестру Куньмін, заступником голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва. Як організатор, художній керівник та головний диригент хору Пекінської філармонії (1983) Ян Хуннянь «сформував і увиразнив національне обличчя колективу, удосконалив його мистецький рівень, розширив жанрову палітру репертуару найкращими зразками китайської та західноєвропейської хорової класики, власними (авторськими) обробками народних пісень та загальноновизнаних музичних шедеврів, здійснював активну концертну діяльність» (Тан Фань, 2022: 258).

Ян Хуннянь дотримувався ідей про те, що залучення дітей і молоді до хорового співу є важливим підґрунтям духовного та естетичного виховання людини. Він неодноразово описував музику як мистецтво, яке найбільше зворушує нашу душу, а особливо – спів, бо спів – це найпряміший спосіб висловити людські почуття (Hongnian, 2008). Для майстра естетичне виховання дитини за допомогою хорового співу було дуже важливим, оскільки Ян Хуннянь вважав, що засобами хорової творчості можна виховати майбутнє суспільство Китаю (Xu Naozhe, 2020).

Маючи великий досвід педагогічної та виконавської роботи, Ян Хуннянь став першим дослідником у Китаї, який теоретично узагальнив та систематизував свої практичні напрацювання у царині хорового мистецтва. У його ґрунтовному дослідженні «Навчання дитячого хору» представлено дев'ять розділів, які висвітлюють специфіку роботи з дитячим хором, а саме: 1) категорії та завдання тренування дитячого голосу; 2) тренування дихання у хорі; 3) вокальне тренування у хорі; 4) резонансне тренування у хорі; 5) основний зміст хорового тренування; 6) тренування висоти тону у хорі; 7) тренування артикуляції; 8) як впоратися зі звуковим балансом при виконанні хорової музики; 9) введення в роботу та поради до репетицій (Hongnian, 2002).

Ян Хуннянь, розглядаючи питання щодо навчання дітей хоровому співу, указує на такі його основні складові: дихання, звук, характер, мелодія та емоція. Перші чотири він називає засобами, а емоції – метою. На думку майстра, правильний та гарний спів має відповідати таким критеріям: якісна співацька постановка, спів на

опорі та володіння диханням, коректний початок співу й атака звуку, точний стан голосних (колір голосних), округлість тембру, повна та концентрована резонансна позиція, ясна вимова, точна емоційна експресія (Hongnian, 2002).

Висновки.

Підсумовуючи результати аналізу ґрунтовних науково-практичних та педагогічних надбань двох відомих майстрів дитячого хорового виконавства України і Китаю - С. Прокопова та Я. Хунняня – зазначимо, що їхні методичні підходи зосереджені на:

- розвитку індивідуальних вокально-хорових навичок (співацька постанова, співацьке дихання, атака звуку, звуковедення, дикція, артикуляція, темброве забарвлення голосу);
- формуванні музично-слухових уявлень (ладове чуття, координація слуху й голосу тощо);
- опануванні навичок хорового співу (вміння співати в унісон та багатоголосно, ритмічна синхронність, ансамблева дикція тощо);
- розвитку емоційно-образного сприйняття та мислення у дітей.

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що теоретичні засади педагогіки двох знаних хорових диригентів, які зробили вагомий внесок у сучасне дитяче хорове виконавство в Україні та Китаї, ґрунтуються на тотожних пріоритетних методичних підходах до навчання хоровому співу - *гуманістичному, особистісно-орієнтованому, полікультурному, порівняльному, системному.*

У той же час, чинником, який необхідно враховувати у процесі порівняльного аналізу базових теоретичних концепцій видатних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва, що належать до різних культурних традицій, є специфіка національної ментальності, яка є відмінною в силу соціально-історичних і культурно-освітніх умов.

Перспективи подальших досліджень обраної тематики вбачаємо в аналізі творчості існуючих на сьогодні дитячих хорових колективів України і Китаю, її жанрово-стильової палітри та образно-тематичного спрямування репертуару, з метою виявлення інноваційних прикмет і тенденцій сучасного дитячого хорового виконавства. Це матиме важливі результати для осмислення головних тенденцій розвитку дитячого хорового мистецтва як музично-виконавського феномена.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. М. (2019). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella як системний музично-виконавський феномен*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Бех, І. Д. (1998). *Особистісно зорієнтоване виховання*. Київ: ІЗМН.
- Вишленков, М. (2016). Сучасні проблеми роботи з дитячими хоровими колективами. *Культура України*. (Серія: Мистецтвознавство), 53, 89–99.
- Гушоватий, П. (2021). Дитяче хорове виконавство Львівщини на межі ХХ–ХХІ сторіч. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35 (2), 4–7.
- Долинська, Л. (2018). Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. (Серія: Музичне мистецтво), 2, 80–93.
- Іванова, Ю. (2022). Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві. *Культура України*, 75, 115–119.
- Кречко, Н., Якобенчук, Н. (2019). Дитячий хоровий спів та його роль у музичній культурі. *Вінок митців і мисткинь*, 2 (185), 76–79.
- Лінь Хай (2006). Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю. *Педагогіка вищої середньої школи*, 16 (Спеціальний випуск: Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології), ч. 1, 265–271.
- Лянь Лю (2012). Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї. *Культура України*, 39, 276–283.
- Ма Сюй (2015). *Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами*. (Дис. ... канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ.
- Мартинюк, А. (2020). Диригентсько-хорова педагогіка Сергія Прокопова в мистецько-освітньому просторі Харківщини. *Український педагогічний журнал*, 3, 104–110.
- Немерко, А. (2019). Дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище. *Вісник Львівського університету*, 20, 88–96.
- Перцова, Н. О. (2017). Методичні аспекти роботи з дитячим хоровим колективом. *Young Scientist*, 10 (50), 316–319.
- Прокопов, С. М. (2008). Проблеми репертуару дитячих хорових колективів на сучасному етапі. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 11, 246–253.

- Прокопов, С. М. (1990). *Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти*. Харків: [б. в.].
- Прокопов, С. М. (2005). Шляхи розвитку музичних здібностей дітей у хорі «Весняні голоси». *Педагогічна майстерня*, 6, 1–5.
- Ростовський, О. Я. (2011). *Теорія і методика музичної освіти*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Смирнова, Т. А. (2022). Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність. Харків: Константа.
- Сумченко, І. В. (1995). Вчення Бердяєва про духовність людини. У зб. *Гуманізм і духовність у контексті культури*. (Матеріали людинознавчих філософських читань), 2, сс. 97–101. Дрогобич: ДПП.
- Тан, Фань (2022). Ян Хуннянь (杨鸿年) – фундатор традицій дитячого хорового виконавства Китаю. *Музичне мистецтво і культура*, 1 (34), 253–265, DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-19>
- Юдін, А. А. (2015). Пісенно-хорове виконавство як шлях духовного збагачення дитини. *Проблеми мистецької освіти*, 9, 162–167.
- Hannerz, U. (1989). Notes on the Global Ecumene. *Public Culture*, 1 (2), 66–75.
- 马革顺 · 《合唱学新编》 · 上海 · 上海音乐出版社 · 2002 年 5 月第 1 版 (线) [Ma Geshun (2002). *Нове видання хорових досліджень*. (1-е вид., онлайн). Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 大鹏 · 《童声合唱训练》 · 北京 · 高等教育出版社 · 1997 年 7 月第 1 版 [Dapeng, Men (1997). *Навчання дитячого хору*. (1-е вид.). Пекін: Вища освіта].
- 徐颖哲. 指挥家杨鸿年乘着歌声的翅膀走了. 北京日报 2020-07-27 [Сюй, Хаочже (2020, 27 липня). Диригент Ян Хуннянь пішов на крилах співу. *Beijing Daily – Пекін щодня*].
- 钟维国 · 《童声合唱的训练与指挥》 · 北京 · 人民音乐出版社 · 1990 年 12 月第 1 版 [Чжун, Вейго. (1990). *Дитячий хор: навчання та диригування*. (1-е вид.). Пекін: Народне музичне видавництво].
- 杨鸿年 · 《童声合唱训练学》 · 北京 · 人民音乐出版社 · 2002 年 3 月第 1 版 (线) [Ян Хуннянь (2002). *Навчання дитячого хору*. (1-е вид., онлайн). Пекін: Народне музичне видавництво].
- 杨鸿年 · 《合唱训练学》 (上册) · 北京 · 中央音乐学院出版社 · 2008 年 3 月第 1 版 [Ян Хуннянь (2008). *Хорове навчання*. Тт. 1–2. (1-е вид.). Пекін: Видавництво Центральної консерваторії].

REFERENCES

- Batovska, O. M. (2019). *Modern academic choral a cappella art as a systemic musical and performance phenomenon*. (Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Bekh, I. D. (1998). *Personal oriented education*. Kyiv: IZMN [in Ukrainian].
- Dapeng, Meng (1997). *Children's Chorus Training*. (1st ed.). Beijing: Higher Education Press [in Chinese].
- Dolynska, L. (2018). Children's choir as a performance phenomenon in the genre system of musical art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*. (Series: Musical Art), 2, 80–93 [in Ukrainian].
- Hannerz, U. (1989). Notes on the global ecumene. *Public Cuiture*, 1 (2), 66–75.
- Hushovatyi, P. (2021). Children's choral performance of the Lviv region at the turn of the 20th–21st centuries. *Humanities science current issues*, 35 (2), 4–7 [in Ukrainian].
- Ivanova, Yu. (2022). Synergy of intonation and emotions in children's choral performance. *Culture of Ukraine*, 75, 115–119 [in Ukrainian].
- Krechko, N., Yakobenchuk, N. (2019). Children's choral singing and its role in musical culture. *Wreath of male and female artists*, 2 (185), 76–79 [in Ukrainian].
- Liang Liu (2012). Musicology and professional music education in China. *Culture of Ukraine*, 39, 276–283 [in Ukrainian].
- Lin Hi (2006). Traditions and modern trends in the development of the vocal and choral school of China. *Higher secondary school pedagogy*, 16 (Special issue: Art and pedagogical education (theory, methods, technologies)), part 1, 265–271 [in Ukrainian].
- Ma Geshun (2002). *New Edition of Choral Studies*. (1st edition, online). Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Ma Xu. (2015). *Methodological principles of training foreign students in universities of Ukraine to lead choral groups*. (PhD diss.). M. P. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv [in Ukrainian].
- Martyniuk, A. (2020). Serhiy Prokopov's conducting and choral pedagogy in the artistic and educational space of Kharkiv region. *Ukrainian Pedagogical Journal*, 3, 104–110 [in Ukrainian].
- Nemerko, A. (2019). Children's choral art as a sociocultural phenomenon. *Visnyk [Herald] of the Lviv University*, 20, 88–96 [in Ukrainian].

- Pertsova, N. O. (2017). Methodical aspects of working with a children's choir. *Young Scientist*, 10 (50), 316–319 [in Ukrainian].
- Prokopov, S. M. (1990). *Essays on the methodology of children's choral upbringing and education*. Kharkiv: [not indicated] [in Russian].
- Prokopov, S. M. (2005). Ways of developing musical abilities of children in the "Spring Voices" choir. *Pedagogical workshop*, 6, 1–5 [in Ukrainian].
- Prokopov, S. M. (2008). Problems of the repertoire of children's choirs at the modern stage. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 11, 246–253 [in Ukrainian].
- Rostovskyi, O. Ya. (2011). *Theory and methodics of music education*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Smyrnova, T. A. (2022). *Higher conducting and choral education in Ukraine: past and present*. Kharkiv: Konstanta [in Ukrainian].
- Sumchenko, I. V. (1995). Berdyaev's teachings on human spirituality. In *Humanism and spirituality in the context of culture*. (Materials of humanistic philosophical readings), 2, p. 97–101. Drohobych: DPI [in Ukrainian].
- Tan Fan (2022). Yang Hongnian is the founder of the traditions of children's choral performance in China. *Musical art and culture*, 1(34), 253–265, DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-19> [in Ukrainian].
- Vishlenkov, M. (2016). Modern problems of working with children's choirs. *Culture of Ukraine*. (Series: Art History), 53, 89–99 [in Ukrainian].
- Xu Haozhe (2020). Conductor Yang Hongnian left on the wings of singing. *Beijing Daily*, July 27 [in Chinese].
- Yang Hongnian (2002). *Children's Chorus Training*. (1st ed., online). Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Yang Hongnian (2008). *Chorus Training*. (Vols. 1–2). (1st ed.). Beijing: Central Conservatory of Music Press [in Chinese].
- Yudin, A. A. (2015). Singing and choral performance as a way of spiritual enrichment of a child. *Problems of art education*, 9, 162–167 [in Ukrainian].
- Zhong Weiguo (1990). *Training and conducting children's choir*. (1st ed.). Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].

Tan Fan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History,
e-mail: 783837380@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-2918-7345

**Modern children's choral art of Ukraine and China:
presentation of masters' experience
(Serhiy Prokopov – Yang Hongnian)**

Statement of the problem.

The information space of the 21st century, including the cultural and educational areas, is characterized by tendencies towards synthesis and integration. So, modern children's choral art of Ukraine and China appears as an art of cultural dialogue, in the process of which the spiritual values of a new type of a person are forming. The relevance of this study is determined by the need for analytical comparison and comprehension in the scientific discourse of the principles of creative activity of the leading representatives of the both cultural traditions in the field of children's choral art.

Despite the wide range of scientific works in the sphere of choral art, both, the historical and theoretical basis of contemporary children's choral pedagogy in Ukraine and China, and its leading trends in nowadays remains relevant and requires special research.

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the article is to highlight the scientific, practical and pedagogical achievements of outstanding masters of modern children's choral art of Ukraine and China, Serhiy Prokopov and Yang Hongnian. For the first time a comparative analysis of the scientific-practical and pedagogical experience of these outstanding masters is represented. The methods of analysis and systematization, comparative, historical and culturological approach were attracted to research.

Research results and conclusion.

Summarizing the results of the analysis of the scientific, practical and pedagogical works of two famous masters of children's choral performance of

Ukraine and China, Serhiy Prokopov and Yang Hongnian, we noted that their methodological approaches are focused on the development of individual vocal and choral skills (singing arrangement, singing breathing, attack of sound, sound management, diction, articulation, timbre of the voice); on the formation of musical-auditory ideas (harmonic sense, coordination of hearing and voice, etc.); mastering the skills of choral singing (singing in unison and polyphony, rhythmic synchronicity, ensemble diction, etc.); on the development of emotional and figurative perception and thinking in children. Our research gives reasons to assert that the theoretical principles of two well-known choral conductors of modern children's choral performances in Ukraine and China are based on the same priority approaches to choral pedagogy: humanistic, person-oriented, multicultural, comparative, systemic. The main factors that should be taken into account in the process of comparative analysis of the basic theoretical concepts of the both masters are the specifics of their national mentality determined by socio-historical, cultural and educational conditions.

Keywords: *Ukrainian and Chinese children's choral art; cultural dialogue; Ukrainian choral conductor Serhiy Prokopov; Chinese choral conductor Yang Hongnian; the directions of choral pedagogy.*

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2023 року

УДК 78.087.68.071.2:782]:81'373.45

DOI 10.34064/khnum1-6707

Чумак Олена Євгенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

заслужений діяч мистецтв України, старший викладач

кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: chumakolena67@gmail.com

ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Спів мовою оригіналу в оперно-хоровому виконавстві: з практичного досвіду

У сучасному вокально-хоровому мистецтві спів мовою оригіналу – це міжнародна виконавська практика, яка зобов'язує дотримуватися певних вимог. Метою цього дослідження є висвітлення значення фоносемантики мови як засобу втілення художньої ідеї музичного твору, цілісності його національно-ментального образу, та виокремлення основних етапів роботи над іншомовним текстом в оперному хорі. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглянуто взаємозв'язок комплексу вокально-хорових виконавських засобів з інтонаційно-фонетичними особливостями мови оригіналу оперної вистави; етапи роботи над іншомовним текстом в оперно-хоровому виконавстві представлено під новим кутом зору, а саме – з огляду на правильну вимову тексту; деталі роботи над іншомовним текстом з оперним хором подано з урахуванням власного практичного досвіду. В ході дослідження за допомогою порівняльного та інтонаційно-фонетичного аналізу виявлено певні відмінні ознаки у фонетиках різних мов. Емпіричний, виконавсько-інтерпретаційний, структурно-функціональний, системний дослідницькі методи дозволили визначити базові етапи і напрямки роботи хормейстера з оперним хором при виконанні твору мовою оригіналу, а саме: 1) консультація викладача-мовознавця; 2) підготовка хорової партитури для роботи з іншомовним текстом (створення «фонетичної абетки»); 3) вивчення тексту з артистами хору поза музикою; 4) поєднання музики і тексту; 5) нарешті, самостійне осягнення особливостей певної мови, яке

відбувається поза репетиційним процесом на всіх етапах роботи з хором. На підсумок, підкреслено думку, що уважне ставлення до іншомовного тексту заради його осмисленого інтонування, якісної артикуляції та чіткої дикції за законами орфоенії є надважливим завданням і вокаліста-хориста, і хормейстера, який за допомогою спеціальних прийомів спрямовує роботу хору на досягнення найкращого художнього результату.

Ключові слова: *оперно-хорове виконавство; опера; спів мовою оригіналу; фонема; іншомовний текст; артикуляція; правильна вимова тексту; фонетичні системи; фоносемантика.*

Постановка проблеми.

У сучасному вокально-хоровому мистецтві спів мовою оригіналу – це міжнародна виконавська практика, яка зобов'язує дотримуватися певних вимог. У зв'язку із цим співаки стикаються з особливостями фонетичних систем різних мов, артикуляційними та дикційними складнощами, що веде до помилок у вимові, а перенесення навичок співу рідною мовою на спів іноземною перетворюється на акцент, неправильну вимову іншомовного тексту, що може вести навіть до смислових викривлень і комічних ефектів там, де вони зовсім не передбачені художнім задумом твору. Ця обставина набуває особливої актуальності та дуже важливого практичного значення в зарубіжних гастрольних турах оперних труп і хорових колективів.

Порівняння фонетичних систем різних мов, знання лексичних законів допомагає виконавцям не тільки правильно вимовляти окремі звуки в словах, а й здійснювати взаємозв'язок між літературним текстом і музичною фразою для глибшого розкриття смислового та образно-емоційного змісту композиції. У процесі відтворення оперної вистави мовою оригіналу хор у тісній взаємодії з усім театральним колективом спрямовує зусилля на мистецьке музично-сценічне втілення потенціалу оперного твору. Отже, за умов володіння хормейстером особливостями методики опанування іншомовного тексту, наявності в нього лінгвістичного мислення та фонетичного слуху хорový колектив за його активною допомогою приєднується до втілення виконавської концепції, що розкриває композиторський задум.

Останні дослідження і публікації. В українському музикознавстві є багато дослідницьких робіт з проблем оперно-хорового мистецтва. Це наукові праці Н. Белік-Золотарьової (2011; 2017), О. Батовської (2005; 2010), Л. Бутенка (2002), І. Беляєва (1987), О. Лещевської (2018), Т. Смирнової (2018) та інших фахівців, однак проблематика виконання творів з іншомовним текстом висвітлена недостатньо. Деякі питання фонетики, що мають стосунок до вокального виконавства, розглядали Т. Боровенська (2022) – на матеріалі італійської мови, О. Знаменська (1959) – у зв'язку з вокальною орфоепікою, Т. Мадишева (2002), яка наголосила на інтонаційно-фонетичному комплексному підході вокаліста до роботи з партією та окреслила основні орфоепічні й дикційні складнощі співу іноземними мовами, М. Пономарьова (2015), яка пов'язала лінгвістичну роботу над музичним твором з французьким поетичним текстом з інтерпретацією його художнього змісту. Отже, *актуальність* запропонованої теми зумовлена відсутністю досліджень, спеціально присвячених виконанню хором оперних партій з іншомовним текстом.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше: 1) розглянуто взаємозв'язок комплексу вокально-хорових виконавських засобів з інтонаційно-фонетичними особливостями мови оригіналу оперної вистави; 2) виокремлено етапи роботи над іншомовним текстом в оперно-хоровому виконавстві під новим кутом зору, а саме – стосовно правильної вимови тексту.

Метою дослідження є висвітлення значення фоносемантики мови як засобу втілення художньої ідеї музичного твору, цілісності його національно-ментального образу, а також виокремлення основних етапів роботи над іншомовним текстом в оперному хорі.

Означена мета потребує вирішення таких **завдань**:

- виявити відмінні ознаки у фонетиках різних мов;
- визначити основні етапи роботи над іншомовним текстом з оперним хором з урахуванням власного практичного досвіду.

Відповідно до мети і поставлених завдань використано такі **методи дослідження**: системний, емпіричний, структурно-функціональний, порівняльний, виконавсько-інтерпретаційний; метод інтонаційно-фонетичного аналізу.

Виклад основного матеріалу.

Сьогодні більшість оперних театрів світу виконують опери мовою оригіналу. Це позитивно впливає на сприйняття музики та допомагає аудиторії краще розуміти музичну інтонацію, тому що у традиційному оперному жанрі мелодико-інтонаційна та текстова основи нерозривно пов'язані та щільно взаємодіють.

Виконання опер мовою оригіналу також може посилити автентичність виконання, що дозволяє краще передати емоційну напруженість драматичних сцен. Вибір мови є особливо важливим при виконанні сцен з великою кількістю діалогів, де звучання та інтонація мовлення мають велике значення. Прикладом є опери Дж. Пучіні («Мадам Батерфляй», «Богема» та інші), у яких музично-поетичний синтез дозволяє найповніше розкрити образи героїв. Крім того, оригінальна мова сприяє акцентуванню уваги слухачької аудиторії на художній складовій твору, його цілісності, відчуттю особливостей певної ментальності опери.

Під час вистав у багатьох країнах на екрані дається переклад державною мовою. Існує варіант виконання у перекладі, коли місцевою мовою виконуються речитативи, а інші номери йдуть мовою оригіналу; найбільш розповсюджено це в комічних операх.

Опера – синтетичний вид музично-театрального мистецтва, у якому хор є одним з важливих елементів. Відповідає за якість виконання музичного матеріалу артистами хору в оперній виставі хормейстер, який повинен бути не тільки високопрофесійним митцем (уміло керувати хором, володіти ефективними комунікаційними та організаційними навичками, музично-теоретичною базою), але й мати досвід вокальної роботи з різними мовами.

Якщо хор бере участь у виставі з іншомовним текстом, хормейстер має бути знайомий з цією мовою або, принаймні, отримувати підтримку від спеціаліста-лінгвіста. Володіння методикою опанування конкретною іноземною мовою та знання її фонетичної бази допомагає хормейстеру досягти правильної вимови тексту артистами хору. Остання загалом сприяє досягненню колективом не тільки чіткої дикції, а й відтворенню *живої вокальної мови*, що є основою оперного мистецтва.

У світі існує багато різних груп мов: англо-саксонська (англійська, німецька, фламандська мови), романська (французька, італійська, іспанська, португальська), скандинавська (датська, шведська, норвезька) та інші. Якщо освоїти фонетичну базу однієї мови, то значно простіше буде вивчати наступну – завдяки пошуку аналогій та зосередженню на відмінностях. У дослідженні «Співак і мова» Т. Мадишева (2002: 14) відзначає, що «...засвоєння іноземної вокальної мови ґрунтується на фонетичній базі конкретної іноземної мови, але ураховуються загальні тенденції міжнародної вокальної бази та фонетичні закономірності рідної мови».

Фонетика, наука про звукову систему мови, вивчає найменшу звукову одиницю – фонему, яка має значення в різних словах і може відрізнати одне слово від іншого. Фонема визначається за допомогою фонематичного аналізу. «Порівняння фонемного складу англійської, німецької, італійської, французької мов, – за влучним спостереженням Т. Мадишевої (2002: 20), – допоможе надати особливу увагу вимові окремих звуків, що є характерними для звучання кожної мови».

У різних мовах існують як спільні фонemi, так і ті, які використовуються лише в конкретній мові та не мають аналогів. Наприклад, французька мова містить такі фонemi: [œ], [ø], [ɛ̃], [œ̃], [ã], [ɔ̃], [ɛ], [ə], [a], [y], в англійській мові є звук «th» [θ], в іспанській мові – «ñ», в німецькій – [ç], в італійській – [ɲ], які не мають українських відповідників. У свою чергу, українська мова має звук [ɾ], якого немає в інших мовах. В італійській звук «o» такий же, як в іспанській, але він відмінний від французького закритого «o» і також далекий від англійського. При вимові таких фонем україномовні виконавці можуть стикатися з труднощами. Наприклад, фонема [ɔ] у французькій мові вимовляється ближче до [o] в українській (водночас слід пам'ятати, що в розмовній мові цей звук не вимовляється, а у вокалі співати його слід легко та повітряно, тоді як фонема [e] вимовляється ближче до [e]).

Фонетичний фонд мови відзначається не тільки кількістю фонем, але й якісною складовою, частотою вживання та функціональними особливостями. У французькій мові є 17 голосних та більше 30 приголосних фонем, деякі з них можуть мати різні якісні варіації. Наприклад, голосний [o] може мати три різні варіації, залежно

від контексту, тобто свого розташування у слові. Також у французькій мові й деякі приголосні звуки, які позначаються одним і тим же буквосполученням, можуть мати різні фонетичні варіанти залежно від місця у слові. В італійській мові (де 7 голосних та 23 приголосні фонем) також можна спостерігати відмінності за якістю звучання, наприклад, голосний [e] може мати різні якісні варіації, також залежно від позиції у слові.

У французькій мові зміни у вимові звуків залежать не тільки від місця їх розташування у слові, але й від наявності певних букв поблизу. Наприклад, звук [t] вимовляється м'якше після букви «s» («*est*») чи «n» («*ent*») порівняно зі звуком [t] у слові «*table*».

Наявність наголосу також може впливати на вимову звуків у різних мовах. В іспанській мові, залежно від того, на який склад припадає наголос, звук [e] може вимовлятися як [e] чи [ɛ]. У французькій мові наголос припадає на останній склад, на відміну від англійської, німецької та інших мов. Велику роль наголос відіграє у відтворюванні дифтонгів, трифтонгів та «*iato*». У дифтонгах (це поєднання двох голосних, які утворюють один склад, а у вокалі – одну ноту) голосні вимовляються разом. Але в різних мовах тривалість цих голосних відтворюється по-різному. Наприклад, в італійській вона залежить від поєднання сильної та слабкої голосної, підвищення чи зниження інтонації та інших умов. У німецькій мові завжди подовжується перший звук дифтонгу (*Leu-te*).

Отже, у вокальній практиці при відтворенні дифтонгу два звуки поєднуються в одну тривалість, а от який з них буде під наголосом – треба з'ясовувати чи за допомогою викладача, чи словника. Та важливо слідкувати, щоб другий звук не випав зовсім. Теж стосується і трифтонгів, які утворюються з трьох голосних, наприклад, *Cia-oiet-to* у італійській. А поняття «*Iato*» (зіяння) означає розрив, коли три сусідні голосні, які належать до різних складів, вимовляються окремо: *A-iu-to*, про що згадується у книзі «*L'italiano nell'aria*» (Brioschi & Martini-Merschmann, 2015).

Розглянемо деякі приклади з фрагментів опери Ж. Бізе «Кармен». Під час роботи з французьким текстом слід пам'ятати про особливості його фонетики, зокрема такі.

1) Дуже чітка й енергійна вимова звуків.

2) Зв'язність звуків у мовному потоці, коли важко вловити поділ між словами, що надає французькій фразі плавності й мелодійності і наближає її до вокалу.

Останнє досягається такими прийомами, як *зчеплення та зв'язування*. Зчеплення відбувається, коли слово закінчується на приголосний або групу приголосних, що вимовляються, а наступне слово починається з голосного. У цьому випадку кінцевий приголосний або група приголосних утворюють склад з початковим голосним наступного слова. Зв'язування полягає у тому, що в мовному потоці в положенні перед голосним наступного слова вимовляється кінцевий приголосний попереднього, який в ізольованому слові не вимовляється. При цьому він утворює один склад з голосним, перед яким стоїть. При зв'язуванні приголосні «s» і «x» набувають дзвінкості і переходять у [z], приголосний «t» приглушується і переходить у [t̥].

3) Написання слів відрізняється від вимови, тому треба знати правила читання букв або буквосполучень.

Також слід пам'ятати про:

4) кінцеві приголосні літери, які не читаються;

5) кінцеву голосну літеру *e* і правила її вимовляння, зокрема у вокалі;

6) наявність напівголосних;

7) наявність носових звуків.

Наведемо деякі приклади.

У виокремленій мелодичній фразі (нотний *Приклад 1*) слід звернути увагу виконавців на вимову буквосполучень *au* та *eau*, вони обидва читаються як [o]. У фразі присутнє також зчеплення між словами «*qu'on harcele en bondissant* [ko-nar-se-lã-bõ-di-sã]». Тут є також носові звуки *õ* і *ã*: *Le taureau qu'on harcele en bondissant* [lã-to-ro-ko-nar-se-lã-bõ-di-sã].

Коли для кінцевого голосного звука немає ноти, він не читається (див. нотний *Приклад 2*). Кінцевий голосний *e* у слові «*Bohême*» не припадає на ноту, тому він не вимовляється. Ця фраза є також прикладом і зчеплення (*L'amour est...* [la -mu-rɛ]), і зв'язування (... *est enfant ...* [rɛ-tã-fã]).

Нотний приклад 1.

«*Le taureau qu'on harcele en bondissant*»

[lɑ-to-ro-ko-nar-sɛ-lã-bõ-di-sã]»

The image shows a musical score for a piece titled "Le taureau qu'on harcele en bondissant". It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment. The lyrics are in French, and a phonetic transcription is provided below the lyrics. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "Le taureau qu'on harcele en bondissant". The phonetic transcription is: [lɑ-to-ro-ko-nar-sɛ-lã-bõ-di-sã].

Знання особливостей фонем важливе для правильної вимови слів, а отже, й адекватної інтерпретації музичного змісту. Тому виконавцеві необхідно вивчати фонетику та фонологію мови, якою доводиться співати, а також удосконалювати навички слухового сприймання та артикуляції звуків, оскільки кожна мова має свої власні артикуляційні правила й особливості.

Артикуляція – це процес утворення звуків, за допомогою якого ми формуємо слово та фрази у мовленні. Великого значення вона набуває при вимові іншомовного тексту. Наприклад, в англійській мові є такі приголосні звуки, як «th» (який може бути зубним або лінгвальним), «w» та «v», які відсутні в деяких інших мовах. Українська мова також має свої артикуляційні особливості, наприклад звуки «i» та «й», що вимовляються за допомогою м'язів м'якого піднебіння та язика. У французькій мові, на відміну від багатьох інших, дуже важливою є правильна вимова губних звуків, таких як «u» і «o». Робота губ взагалі є більш енергійною, ніж в українській мові. Також у французькій мові існує характерний звук «r», який вимовляється за допомогою вібрації задньої частини язика. Крім того, французька мова має багато носових приголосних звуків, таких як «n» та «ng», які вимовля-

ються «у ніс». Голосні звуки вимовляються більш округло та задньою частиною язика, тоді як українські голосні мають більш передню артикуляцію. В іспанській звук «о» – відкритий голосний, який відрізняється від французького закритого «о», тому в іспанському варіанті при його вимовлянні потрібно розслабити губи й відкрити рота, тоді як у французькому губи стягуються, утворюючи якомога менше коло.

Нотний приклад 2.

«L'amour est enfant de Bohême

[la - mu-re-tã-fã-dã-bõ-ẽm]»

The image shows a musical score for the song "L'amour est enfant de Bohême". It consists of three staves: Soprano (S.A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 2/4 time and features a melody with lyrics in both Ukrainian and French. The lyrics are: "Лю-бев-ди-та, ди-та сво-бо-ди, а зв- L'a-mour est en-fant de Bo-hême, il n'a ja- Лю-бо-го, L'a-mour". The score includes dynamic markings like *mf* and *p*.

Артикуляція є базисом чіткої дикції (яка передбачає також правильність наголосів, мовної та смислової інтонації та загалом дотримання орфоепічних норм мови). Дикція та фонетика також пов'язані між собою, оскільки обидві складові використовуються для досягнення чіткості та зрозумілості мови. Проте важливо також пам'ятати, що вокальна артикуляція має доносити до слухача емоції та музичні інтонації, а не просто допомагати правильно вимовляти слова.

Фонетика вивчає звукову структуру та акустичні характеристики звуків, а хороша дикція передбачає використання цих знань для правильної вимови слів та звуків. Однак перенести автоматично орфоепічні закони на вокальну мову було б помилкою. Хоча остання й ґрунтується на базі національної мови, але водночас враховується

і міжнародна вокальна база, тобто стандарти, які використовуються у світовій вокальній практиці (голосні загалом відтворюються округлено, співуче, що сприяє більш зібраному резонансному звучанню, а приголосні – коротко, енергійно та напружено).

Універсальність вокального мовлення розширює можливості і таких мов, які традиційно вважаються «невокальними», як, приміром, німецька. На прикладі пісень Й. Брамса (ор. 49) О. Станішевська (2019: 165–168) розглядає аспекти взаємодії поетичного і музичного текстів, і показує, як обережне ставлення композитора до фонетики німецької мови у співі долає складнощі «невокального» інтонування. Натомість, на думку М. Пономарьової, «...французька мова ... мелодійна сама по собі. Мелодика мови забезпечується відсутністю редукованих голосних у ненаголошеній позиції, ненаголошеністю окремих слів, об'єднаних у ритміко-інтонаційні групи, особливості орфоепії (зв'язування слів) надають французькій мові плинності. Таким чином, будова французької мови ... прекрасний вихідний матеріал для вокалізації» (Пономарьова, 2015: 216).

Водночас, дуже важливо у співі зберегти своєрідність звучання фонем тієї чи іншої мови, але слід пам'ятати, що вокальне мовлення базується на орфоепічних нормах літературної мови, тому необхідно уникати діалектизмів. Для цього хормейстеру необхідно навчитися орієнтуватися в особливостях граматичних правил різних мов, особливо орфоепії, підґрунтям якої є фонетична база, а також розуміти, які артикуляційні особливості конкретної мови слід засвоювати у репетиційному процесі.

Планування роботи починається з дуже ретельного вивчення оперного матеріалу (драматургічна роль хору, музично-тематичний матеріал, виконавські складнощі). Проводяться зустрічі-обговорення постановників вистави щодо інтерпретації з урахуванням соціально-історичних, естетичних, образно-художніх та музично-мовних аспектів стилю оперного твору. Розглядаються питання створення необхідних технічних умов для надання задуму сценічного життя. Якщо виставу заплановано виконувати мовою оригіналу, то хормейстеру необхідно заздалегідь продумати, скільки часу потрібно виділити на опанування фонетичної бази мови, дізнатися, чи є фінансова

можливість у театральному закладі запросити до співпраці викладача-лінгвіста.

Усю роботу може вести як один хормейстер, так і декілька фахівців: викладач-мовознавець, асистент хормейстера, педагог з вокалу, концертмейстер – залежно від обсягу музичного матеріалу. Відповідальне ставлення до репетиційного процесу є запорукою майбутнього якісного виконання вистави. У плануванні репетицій хормейстер має враховувати вікові та психологічні особливості артистів хору, тому що за складом хоровий колектив утворюється з артистів різних вікових категорій. З часом процеси накопичення знань людиною сповільнюються (це біологічний процес), а для гарного володіння іншомовним матеріалом артистам потрібна слухова, зорова й рухова пам'ять, фонетичний слух, артикуляційна чутливість, здатність до диференційованого сприйняття та відтворення інтонаційних особливостей мови. Усе це не спадкується людиною, не є вродженим, а формується та розвивається завдяки мовленнєвій практиці. Якщо людина вивчала іноземну мову в дитинстві, то вона має більш гнучке мислення порівняно з тими, хто зайнявся цим пізніше. Кожен артист хору має свої індивідуальні риси з позицій віку, освіти, музичних здібностей, тому грамотне планування репетицій допомагає артистам набути автоматичних мовних навичок, подолати вокально-технічні складнощі у виконавському процесі та заощаджує колективний час і сили.

Звернемо увагу також на проблему зміни виконавських поколінь. Поточний репертуар театру складається з вистав, які виконуються різними мовами, і процес залучення нових артистів до виконавського процесу передбачає ретельне вивчення музичного-сценічного матеріалу мовою оригіналу. Якщо у штатному розкладі немає посади іншомовного викладача, то відповідальність за знання фонетичної бази мови твору, що виконується, лягає на плечі хормейстера, який має планувати репетиції з урахуванням індивідуальних особливостей кожного нового артиста, з тим, щоби процес опанування ним репертуару займав мінімальну кількість часу. Крім планування репетицій, хормейстер повинен постійно вести контроль за якістю виконання артистами поставлених завдань.

На початку процесу хорових репетицій обговорюють цілісне сприйняття твору в контексті художніх напрямів мистецтва, епохи, в яку працювали його автори, з огляду на об'єктивні соціально-культурні умови часу, риси особистості композитора й аналіз інтерпретації ним літературного першоджерела.

Першим каменем спотикання для артистів хору, як свідчать спостереження, стає фонетичний стрес, бо їм треба пристосовувати свій слух до незвичних звуків, яких немає у рідній мові.

Визначимо основні етапи роботи над іншомовним текстом в оперному хорі з урахуванням власного практичного досвіду:

1) підпис тексту, спеціально розроблений лінгвістом літерною системою рідної мови («фонетична абетка»), яка є необхідною для зображення на папері звуків, що не мають в алфавіті відповідних літер. При показі та фіксації артикуляційних вказівок дається чітке пояснення, якими органами артикуляційного апарату утворюється звук;

2) інтонаційно-фонетичний аналіз (читаємо слово, фразу в повільному темпі на *legato*, визначаємо особливості метроритму та наголоси за довжиною музичної фрази);

3) декламування тексту з урахуванням ритмічних особливостей матеріалу (репетиції спочатку кожної партії окремо, потім зведення всього хору). Етап сольфеджування також є важливим для опанування музично-інтонаційного матеріалу;

4) закріплення артикуляційних вправ вокальним мовленням та порівняння параметрів мовної і музично-мовної інтонації;

5) психоемоційний аналіз мовного і музичного матеріалу, пошук та відтворення тембрових барв звуку, відповідно до художнього змісту твору;

6) відпрацювання дикційних складнощів вокальної мови (вимова окремих приголосних, сонорних, шиплячих, свистячих звуків та інші завдання);

7) спрямування всіх компонентів хорової звучності на розкриття музично-драматургічної концепції оперного твору, поєднання вимови тексту з музично-виразними засобами та культурою вокалу;

8) робота над чистотою вимови (фонетичний тренаж) постійно проводиться викладачем-лінгвістом або хормейстером, іноді концерт-

мейстером (якщо він проводить індивідуальне заняття), при цьому хормейстер контролює всі етапи репетиційного процесу.

Репетиції можуть відбуватися як індивідуальні (якщо артист не встигає опанувати матеріал в належній час), групові (за окремими хоровими партіями), так і зведені. Особливу роль мають репетиції з викладачем-мовознавцем, за допомогою якого артисти опановують «фонетичну абетку», розроблену самим викладачем відповідно до вимог тексту на графічній основі рідної мови, оскільки транскрипція не завжди може передати всі тонкощі інтонаційного-фонетичного змісту слова чи фрази.

Оперні постановки вимагають від артистів хору досконалого знання партій напам'ять, зокрема й тоді, коли опера виконується мовою оригіналу, що дозволяє органічно поєднати вокальні завдання з акторськими. Багатьох дослідників цікавить проблема діяльності пам'яті. У праці Д. Лаппа (Lapp, 1992) розглядаються певні прийоми, за допомогою яких полегшується засвоєння іншомовного матеріалу. Перший – це візуалізація, зв'язування слова з конкретним образом; другий – селективна (вибіркова) увага, порівняння різних мов (пошук розбіжностей та спільних елементів). Наприклад, французька фонема «г» близька до дзвінкого звуку «ch» німецької мови, але наприкінці слова вона вимовляється не так чітко, як німецьке «ch». Третій прийом – це асоціювання, підбір близького за звучанням слова рідної мови. Наприклад, фонема [ɔ] у французькій мові вимовляється ближче до [o] в українській, тоді як фонема [e] вимовляється ближче до [e].

Тим не менш, найскладнішим випробуванням є період, коли хор потрапляє на сценічні репетиції вистави, під керівництвом режисера, тому що увага артистів зосереджується більшою мірою на відпрацюванні дієвих компонентів спектаклю – сценічних рухів, обумовлених розвитком сюжету, драматургічною ідеєю твору і задумом постановників, та органічності ансамблю з солістами. Під керівництвом хормейстера хор проходить через період підготовчої роботи, де працює над усіма труднощами хорової партитури (хоровим інтонуванням, артикуляцією, ансамблем та іншими необхідними складовими хорового мистецтва), а з особливою увагою – над розумінням семантики тексту

і правильною вимовою слів, яку хормейстер у репетиційному процесі повинен довести до автоматизму. І з цього приводу доречно згадати методичні принципи американського лінгвіста Л. Блюмфільда (Bloomfield, 1939), котрий вважав, що оволодіння мовою є процесом формування навички, яка створюється шляхом багаторазового повторення одного й того ж матеріалу.

Висновки.

Уважне ставлення до іншомовного тексту заради його осмисленого інтонування, якісної артикуляції та чіткої дикції, підпорядкованої законам орфоепії, є надважливим завданням вокаліста-хориста. Його виконання забезпечує низка прийомів, якими користується хормейстер, коли разом з іншими постановниками оперної вистави працює над досягненням її художньо-образної виразності й цілісності. Отже, узагальнимо етапи роботи хормейстера над іншомовним текстом:

- консультація викладача-мовознавця;
- підготовка хорової партитури для роботи з іншомовним текстом (створення «фонетичної абетки»);
- вивчення тексту з артистами хору поза музикою;
- поєднання музики і тексту;
- самостійне досконале осягнення особливостей певної мови, яке відбувається поза репетиційним процесом на всіх етапах роботи з хором.

Серед *перспективних напрямів дослідження* співу мовою оригіналу плідним видається створення системної методології роботи з хором над композиціями з іншомовними текстами, а також пошук шляхів удосконалення інтонаційно-фонетичного аналізу останніх та методики їх правильної вимови.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. М. (2005). *Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя»)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Батовська, О. М. (2010). *Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII–XVIII ст.* (Навчальний посібник). Харків: Бровін О. В.

- Белік-Золотарьова, Н. (2017). Періодизація оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини 20-го ст. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство, 56, 8–18.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Беляєв, І. (1987). Функція хору в драматургії опери. *Музика*, 1, 19–22.
- Боровенська, Т. (2022). *Фонетика італійської мови. Теорія та практика*. (Методичні рекомендації). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Бутенко, Л. М. (2002). *Оперно-хорове виконавство*. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової.
- Знаменська, О. (1959). *Культура мови у співі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Летичевська, О. М. (2018). *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, <https://etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2018/letychevska.pdf>
- Мадишева, Т. (2002). *Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика*. Харків: Штрих.
- Пономарьова, М. (2015). Французька мова як ключ до вокальної інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 210–218.
- Смирнова, Т. (2018). *Хорознавство (історія, теорія, методика)*. Харків: Федорко.
- Станішевська, О. (2019). Взаємодія поетичного тексту та музики в опусі 49 Й. Брамса. *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 158–169, DOI: 10.34064/khnum2-1609
- Bloomfield, L. (1939). *Linguistic aspects of science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brioschi, D. & Martini-Merschmann, M. (2015). *L'italiano nell'aria I. Corso di italiano per cantanti lirici e amanti dell'opera*. Rome: Edizioni Edilingua.
- Lapp, D. (1992). *Nearly Total Recall: A Guide to Better Memory at Any Age*. Stanford, CA: Stanford Alumni Association.

REFERENCES

- Batovska, O. M. (2005). *Dramaturgy of choral scenes in V. Hubarenko's operas (based on "Death of the squadrons", "Remember me", "Vii", "Remember, my brothers")*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Batovska, O. M. (2010). *The choral component in the operas of Western European composers of the 17th–18th centuries*. (Tutorial). Kharkiv: Brovin O. V. [in Ukrainian].
- Beliaev, I. (1987). The function of the chorus in opera drama. *Music*, 1, 19–22 [in Ukrainian].
- Belik-Zolotariova, N. A. (2011). Opera and choral creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th century: ways of development. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Belik-Zolotariova, N. A. (2017). Periodization of opera and choral works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century. *Culture of Ukraine. Series: Art history*, 56, 8–18 [in Ukrainian].
- Bloomfield, L. (1939). *Linguistic aspects of science*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Borovenska, T. (2022). *Phonetics of the Italian language. Theory and practice*. (Methodical recommendations). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Brioschi, D. & Martini-Merschmann, M. (2015). *L'italiano nell'aria 1. Corso di italiano per cantanti lirici e amanti dell'opera [Italian in the air 1. Italian course for opera singers and opera lovers]*. Rome: Edizioni Edilingua [in Italian].
- Butenko, L. M. (2002). *Opera and choral performance*. Odesa: A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music [in Ukrainian].
- Lapp, D. (1992). *Nearly Total Recall: A Guide to Better Memory at Any Age*. Stanford, CA: Stanford Alumni Association [in English].
- Letychevska, O. M. (2018). *Choral performance in an opera spectacle: the work of L. M. Venediktov*. Kyiv: Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, <https://etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2018/letychevska.pdf> [in Ukrainian].

- Madysheva, T. (2002). *Singer and Language: Culture of Singing in the Original Language: Theory and Practice*. Kharkiv: Shtrykh [in Ukrainian].
- Ponomariova, M. (2015). French as the key to vocal interpretation. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 42, 210–218 [in Russian].
- Smyrnova, T. (2018). *Chorology (history, theory, methods)*. Kharkiv: Fedorko [in Ukrainian].
- Stanishevskya, O. (2019). The interaction of poetic text and music in J. Brahms's opus 49. *Aspects of historical musicology*, 16, 158–169, DOI: 10.34064/khnum2-1609 [in Ukrainian].
- Znamenska, O. (1959). *Language culture in singing*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian].

Olena Chumak

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored artist of Ukraine, Senior teacher,
the Department of Choral and Opera-symphonic conducting
e-mail: chumakolena67@gmail.com
ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Singing in the original language in opera-choral performance: from practical experience

Statement of the problem.

In modern vocal and choral art, singing in the original language is an international performance practice that requires compliance with certain requirements. In this regard, singers face the peculiarities of the phonetic systems of different languages, articulation and diction difficulties, which leads to errors in pronunciation, and the transfer of singing skills in the native language to singing in a foreign language turns into an accent, incorrect pronunciation of a foreign text, which can even lead to semantic distortions. This circumstance becomes particularly relevant and of very important practical importance, for example, in foreign tours of opera companies and choral groups. In Ukrainian musicology, there are many research works on the problems of opera and choral art, however,

the problems of performing works with a foreign language text are not covered enough, although some issues of phonetics related to vocal performance have been considered (Madysheva, 2002; Borovenska, 2022; Ponomariova, 2015). The relevance of the proposed topic is determined by the lack of research specifically devoted to the performance of opera parts with foreign text by a choir.

Objectives, methods, and novelty of the study.

The purpose of this study is to highlight the importance of phonosemantics of language as a means of realizing the artistic idea of a musical piece, the integrity of its national-mental image, and to highlight the main stages of work on a foreign language text in an opera choir. The novelty of the research lies in the fact that for the first time the relationship between the complex of vocal and choral performance tools and the intonation and phonetic features of the language of the original opera performance was examined; the stages of work on a foreign language text in an opera and choral performance are presented from a new angle, namely, with regard to the correct pronunciation of the text; details of the work on a foreign language text with an opera chorus are presented taking into account one's own practical experience. In the course of the research, with the help of comparative and intonation-phonetic analysis, certain distinguishing features in the phonetics of different languages were revealed. Empirical, performance-interpretive, structural-functional, systemic research methods made it possible to determine the basic stages and directions of the choirmaster's work with the opera choir when performing the work in the original language.

Research results and conclusion.

The systematization of work experience, in particular one's own, on choral parts with foreign-language text in operas, made it possible to identify its main forms and directions, distributed in stages, namely:

1) consultations of a linguist teacher with the practical instructions and fixation of latter;

2) preparation of a choral score for working with a foreign text (parallel signature of the text using the "phonetic alphabet", which is developed by a linguist specialist for the graphic representation of sounds that do not have counterparts in the native alphabet);

3) studying the text with choir artists outside of the music;

4) combination of music and text;

5) *finally, independent studying of the features of a certain language, which occurs outside the rehearsal process at all stages of working with the choir. Consultations, practice of language skills, rehearsals are held both with groups of the choir and the choir as a whole, and individually (if necessary).*

In conclusion, the thought is emphasized that a careful attitude to the foreign language text for the sake of its meaningful intonation, high-quality articulation and clear diction according to the laws of orthoepy is an important task of both the artist of choir and the choirmaster, who, with the help of special techniques, directs the work of the choir to achieve the best artistic result.

Keywords: *opera and choral performance; opera; singing in the original language; phoneme; phonetics; foreign language text; articulation; pronunciation; phonetic systems; phonosemantics.*

Стаття надійшла до редакції 1 червня 2023 року

Розділ 3.

СУЧАСНА ПРАКТИКА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

УДК 781.66:[37.016:004]

DOI 10.34064/khnum1-6708

Підпороїнова Катерина Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра концертмейстерської майстерності
e-mail: katerynapidporinova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

**Цифрові технології у навчанні концертмейстера:
практичний вимір**

Мистецька освіта формує власний цифровий арсенал дистанційного навчання. Індивідуальний підхід та робота з неконкретною матерією робить актуальним дослідження практичних здобутків вітчизняних вишів у цьому напрямі. Метою статті є осмислення позитивних і негативних впливів дистанційної освіти на виконавське формування піаніста-концертмейстера з використанням цифрових технологій. Новизна теми полягає у зверненні до інноваційних практичних напрацювань кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Визначено дві стратегії дистанційного навчання концертмейстера – спільно з вокалістом / інструменталістом та за відсутністю соліста. Систематизовано проблеми, з якими стикаються учасники ансамблевого навчального процесу: здобувач-концертмейстер, ілюстратор-соліст, викладач. Охарактеризовано цифровий інструментарій та його можливості у практиці дистанційної підготовки концертмейсте-

ра. Виявлено негативні й позитивні сторони online-навчання. Обґрунтовано перспективність гібридної форми мистецької освіти.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер; мистецька дистанційна освіта; освітні цифрові інструменти; навчання концертмейстера; практичний досвід; кафедра концертмейстерської майстерності; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

*Usus est optimus magister.
Досвід – найкращий вчитель.*

Постановка проблеми.

Дистанційне навчання на сьогодні охопило значну частину світового освітнього сектора, що докорінно змінило педагогічні стратегії, методи, підходи, організацію процесу здобуття знань. В Україні система освіти, адаптуючись під складні сучасні реалії (пандемія, військовий стан, вимушена міграція викладачів, скорочення закладів освіти), збагачується новими онлайн-ресурсами, платформами, різноманітними курсами підвищення кваліфікації, рекомендаціями, тренінгами тощо. Водночас кожна фахова галузь формує свій цифровий арсенал, спираючись на власні освітні традиції та школи. У найбільш складному становищі опинилися заклади мистецької освіти, де саме індивідуальні заняття у форматі «віч-на-віч», спрямовані на «дотик до Прекрасного», тобто роботу з неконкретною матерією, як-от звук, колір, фарба, рух, інтонація, педалізація, обертони, особливості акустики тощо, складають базис формування майбутнього митця-професіонала. У цьому контексті **актуальним** постає осмислення не лише теоретичних, але, насамперед, практичних здобутків вітчизняних мистецьких вишів, апробованих шляхів подолання виникаючого дистанційного «розриву» між викладачем і здобувачем освіти. Звернення до практичного досвіду кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у дистанційному навчанні піаніста-концертмейстера, виявлення позитивних напрацювань та визначення проблемних лакун освітнього

процесу відповідно до позначеної спеціалізації є **інноваційними аспектами** розкриття обраної теми.

Останні дослідження і публікації. Проблематика дистанційного навчання з урахуванням творчої специфіки є пріоритетним напрямом наукового дискурсу останніх років, запропонованого, зокрема, українськими фахівцями в іноземних виданнях. Цінними постають спостереження щодо продуктивності зустрічного руху інноваційних методів та педагогічних технологій як результату синергійного обміну (Dedusenko, Kopeliuk, Kupriianenko, Sydorenko, & Kutluieva, 2022); необхідності формування відповідних ІТ-компетенцій студентства в умовах глобальної цифровізації суспільства (Lytvyn, Khlystun, Prykhodkina, Poluboiaruna, Bevz, & Kopeliuk, 2021), можливого розширення традиційних методів навчання за допомогою звернення до потенціалу STEAM Education (Tkachenko, Yeremenko, Kozuy, Mishchanchuk, & Liming, 2022), перспективності сучасних інформаційних технологій у мультикультурному середовищі як інтерактивного органайзера самостійної роботи здобувачів вищої освіти (Ohrimenko, Berezan, Molnar, Dovzhyets, & Holiaka, 2022), маркування проблемних зон та недоліків онлайн-навчання (Davydov, Tutchenko, Zavistovskiy, Khrolenko, Hurkova, 2022; Fabian, Tur, Yablonska, Rumiantseva, Oliinyk, & Sukhlenko, 2022). Не менш актуальним є й осмислення потенціалу мультимедійних та комунікативних технологій сучасного цифрового простору в українській освітній царині (Мальований, 2020; Hubarieva, Polisuchenko, Matviienko, Savenko, Hrebniava, & Zhaliieko, 2021; Ponomarova, Kharkivska, Petrichenko, Shaparenko, Aleksandrova, & Beskorsa, 2021). Це свідчить про відкритість вітчизняної системи навчання до інноваційних процесів, зокрема в галузі вищої освіти.

Важливе місце у науковому осмисленні специфіки концертмейстерства у різних його проявах належить роботам відомої української дослідниці Т. Молчанової, в яких за останні роки підіймаються проблеми формування сучасного піаніста-концертмейстера як учасника виконавського ансамблю в аспекті синергії (Молчанова, 2021); окреслюються перспективи модернізації концертмейстерської підготовки та розробки спецкурсу «Vocal coach» як інтеграції у світовий музично-педагогічний простір (Молчанова, 2019); осмислюються

вітчизняна модель підготовки піаніста-концертмейстера у музичних вишах та існуючий алгоритм навчального процесу (Молчанова, 2022). Проблема мистецької освіти в умовах дистанційності розглядається й у статті київських колег з Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Пруднікова Л., Пруднікова О., 2022: 87), де уточнюються протиріччя онлайн-навчання та акцентується увага на наявності ефективного інструментарію: наприклад, дисклавіру Yamaha, що дозволяє якісно передавати всі нюанси виконавської інтерпретації, синхронізувати інтернет-звучання, та відповідного програмного забезпечення для ансамблевих репетицій (до чотирьох учасників) – Netduetto (Yamaha), які на сьогодні складають «екзотичність» цінової категорії». Показово, що науковці доходять невтішного висновку, що «дистанційна форма навчання не дозволяє здобувачам освіти повноцінно набути необхідних компетенцій концертмейстерам, в класах камерного ансамблю, симфонічного та хорового диригування ...» (Пруднікова Л., Пруднікова О., 2022: 88), оскільки недовершеність існуючих цифрових ресурсів унеможливує гру в ансамблі.

Мета статті – осмислити позитивні та негативні впливи дистанційного навчання на виконавське формування піаніста-концертмейстера з використанням цифрових технологій на підґрунті практичних напрацювань кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід, що об'єднує методи аналізу та узагальнення, систематизації та проєкції, порівняльний та емпіричний експериментальний методи відповідно до виконавсько-ансамблевої специфіки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Загальновідомо, що теоретичні розробки демонструють абстрактну ідеальну модель того, як повинно бути за умови абсолютизації відповідного процесу. Однак реальність з її численними різноманітними факторами впливу постійно вносить власні корективи, через що теорія ніколи стовідсотково не збігається з практикою. Отже, аналітичні спостереження, що спираються на досвід практичної роботи, мають особливу цінність і актуальність.

Мистецтво в системі освіти завжди посідало особливе місце, оскільки митець як «кінцевий результат» навчання має в культурній царині найвищу цінність внаслідок його неповторності, самобутності, креативності, що «зростають» на ґрунті високого професіоналізму. Творець – це штучний «продукт» освітньої системи, у «шліфуванні» особистості якого задіяна широка викладацька спільнота як сукупність різних індивідуальних шкіл, методів, технік, підходів, поглядів, свідомостей тощо. Творча майстерня, якою є виконавська школа, являє собою, насамперед, динамічну систему *енергоінформаційного* обміну, згідно з концепцією С. Кучеренка (2018). Дистанційна освіта як вимушена необхідність сьогодення (карантинні заходи через епідемію Covid-19 та повномасштабна війна в Україні) прибрала з існуючого ланцюжка передачі знань одну з ключових ланок – *безпосереднє спілкування*. Таким чином, якщо інформаційний обмін є підвладним цифровим інструментам, які для цього й призначені, то з енергетичною складовою як ключовою домінантою формування митця виникають майже непереборні труднощі. Погодимось з думкою Ю. Мальованого (2020: 3) стосовно того, що «не можна недооцінювати потенціал могутнього впливу на формування особистості в моральному, духовному, соціальному аспектах прямих контактів, безпосереднього постійного спілкування, живої взаємодії учасників освітнього процесу, що притаманне лише традиційному, т. зв. очному навчанню». У формуванні музиканта-виконавця / концертмейстера / артиста ансамблю спілкування є необхідною константою. Саме воно, по-перше, сприяє вдосконаленню виконавської техніки, оскільки забезпечує прямий контакт при відтворенні туше (дотику), звуковидобування і звука як його результату, допомагає корегуванню всіх нюансів мінливої палітри виконавських засобів виразності; по-друге, виступає запорукою художнього діалогу, спрямованого на досягнення інтерпретаційної цілісності, без якого ансамблева гра взагалі втрачає свій сенс.

Велика кількість освітніх платформ (а їх чимало, зокрема, HUMAN, Prosvita, Google Classroom, MOODLE, Нові знання, Єдина школа, Мій Клас, Classtime), різних інтерактивних застосунків, що можуть бути корисними у роботі педагогічних працівни-

ків (наприклад, Google Docs, Paint, Concept board, Live Worksheets, LearningApps, Nearpod, Kahoot, Easy test maker, Padlet), та ресурсів, спрямованих на підвищення кваліфікації викладачів (як-от, Всеосвіта, На Урок, Prometheus, EdEra та ін.), створюють сучасний навчальний онлайн-простір, однак не вирішують проблем музично-виконавської підготовки.

Якщо в аспекті сольного виконавства, де функціонує система «вчитель – здобувач – соліст», дистанційна освіта характеризується низкою об'єктивних складнощів та унеможлиблює застосування традиційних методів викладання при безпосередньому спілкуванні віч-на-віч, – то за умовами ансамблевої специфіки, де лінійність попередньої моделі обертається трикутником, як, наприклад, у навчанні концертмейстера (див. *Схему 1*), позначені проблеми зростають як мінімум удвічі.

Схема 1.



Спробуємо пояснити цю тезу, спираючись на багаторічний досвід роботи кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського¹.

Нагадаємо, що у звичайному освітньому режимі здобувачі-концертмейстери кожного семестру «прикріплюються» до певного співацького голосу (чоловічого – бас, баритон, тенор, або жіночого – той чи інший тип сопрано), інструменту (альт, кларнет тощо) чи групи голосів / інструментів відповідно до програмних вимог. Залежно від репертуарного потенціалу соліста, мети викладача та можливостей здобувача, здійснюється підбір семестрової програми, яка підкорюється принципу жанрово-стильової різноманітності. Репертуар ілюстраторів постійно оновлюється новими творами, які вочевидь розширюють існуючий усталений виконавсько-педагогічний *playlist*. Це, з одного боку, відповідно до традицій академізму, дозволяє дотримуватись певних канонів концертмейстерської інтерпретації, з другого – забезпечує свободу музичного вибору й художнього трактування. Такий баланс віддзеркалює прагнення кафедри максимально поєднати теорію з практикою та забезпечити здобувачам концертмейстерського класу можливість набути досвід роботи з різними голосами / інструментами.

Сучасні умови дистанційної освіти в Україні, які ускладнилися воєнним станом, від'їздом фахівців за кордон, обмеженням фінансування та змінами освітньої політики, суттєво скоротили, а подекуди й унеможливили навчальний діалог здобувачів із солістами. У такому випадку формування концертмейстера може здійснюватися за двома стратегіями. Позначимо їх.

Перша стратегія: якщо соліст все ж таки є, то він підключається на останньому етапі, фактично «накладає» свою вокальну / інструментальну партію на акомпанемент (звісно, виникає скорочений *quasi*-репетиційний процес). Це, у свою чергу, перевертає шкереберть саму навичку супроводу як гри «під соліста». Водночас мотивує до продуманості власної інтерпретації, оскільки

¹ Частково окреслені проблемні питання порушуються в нашій попередній публікації (Підпорінова, 2023).

ки перекласти цей драматургічний «тягар» на ілюстратора вже неможливо.

Друга стратегія: у разі відсутності соліста-вокаліста здобувач-концертмейстер має співати сам. У такій ситуації не слід замовчувати проблеми, що виникають у піаніста:

- дискоординація між слухом та / чи м'язовими відчуттями і голосом;
- складність вокальної техніки;
- вокальна й фортепіанна поліритмія;
- знання іноземних мов, оскільки співати потрібно мовою оригіналу;
- втрата часу на саморобні переклади українською мовою сумнівної художньої цінності.

За відсутності соліста-інструменталіста рішенням може бути паралельний запис його партії на фортепіано, але це теж не вихід. Тембр, звуковидобування, штрихи тощо неможливо втілити повною мірою засобами фортепіано, не говорячи вже про ануляцію самої ідеї політембрового ансамблю.

Ще одна складність полягає в тому, що ансамблеве виконавство передбачає пошук спільного естетичного знаменника. У цьому процесі важливим постає не лише розуміння драматургічних закономірностей та художньої логіки виконуваного твору, але й єдність психоемоційного стану (Kucherenko, Sediuk, 2020). На необхідність формування спільного психоемоційного простору між концертмейстером і солістом як обов'язкової умови для реалізації психологічної установки на «співпрацю у взаємодії» вказує і Т. Молчанова (2021). Однак зазначена художня єдність в умовах дистанційного навчання є майже недосяжною для учасників ансамблю.

Отже, у будь-якій ситуації гра в ансамблі за умовами дистанційної освіти породжує проблемні питання, однозначних шляхів вирішення яких досі немає. У згаданому рівнобедреному трикутнику «концертмейстер – викладач – соліст» (див. *Схему 1*), кожен з учасників-«вершин», що перебувають по різні боки моніторів / екранів гаджетів, стикається з власним набором проблем. Спробуємо їх окреслити.

Здобувач:

- значні втрати корисного часу на виконання супутніх суто технологічних завдань (запис-перезапис власної гри як підготовки до уроків чи заліків / екзаменів, завантаження файлів, здійснення відповідних налаштувань, пошук найкращих умов для виконання та ін.);
- відсутність безпосереднього звукового показу, коли інформація передається тет-а-тет без допомоги гаджетів;
- загальне зростання завдань, які компенсують дистанційний формат навчання та складають більш напружене сумарне навантаження;
- незбалансованість годин аудиторної / самостійної роботи як результат вищезазначеного.

Солісти-ілюстратори:

- неможливість синхронної роботи;
- відсутність емоційно-енергетичного обміну;
- спів / гра «під акомпанемент», що зв'язує свободу виконання;
- як наслідок, усередненість трактування з мінімалізацією художніх відкриттів, певна академічна канонізація інтерпретації;
- неспроможність безпосереднього впливу чи корекції у процесі виконання;
- труднощі у створенні балансу реального звучання тощо.

Викладач:

- відсутність прямого контакту з ансамблістами та можливості втрутитися у процес виконання / гри, тобто часова дистанційність зауважень;
- складність корегування звучання та відповідного балансу партій, тембрів, регістрів, штрихів, динамічних змін, педалізації тощо;
- обов'язкова вербалізація всіх моментів (складових) навчання як маркер звернення до *ratio* виконавця, а не *emotio* (нагадаємо, що музикальність – це, перш за все, емоційна реакція на музику), що у цьому контексті створює певний бар'єр;
- нарешті, досить різка зміна стратегій і тактик навчання, що викликана виробничою необхідністю.

У рамках чинного законодавства кожний викладач має право сам обирати форми та методи навчання з метою забезпечення успішності освітнього процесу. Ураховуючи виконавсько-концерт-

мейстерську специфіку, зауважимо, що добре себе зарекомендували такі ресурси.

1. Відеоконференційні платформи Google Meet та Zoom. Цей онлайн-формат є найбільш наближеним до очних занять, оскільки створює «ефект присутності» викладача, надаючи можливість зупиняти виконавця, робити зауваження у процесі гри в наближеному часовому відрізку, спрямовувати увагу на конкретні фрагменти нотного тексту, що не виходять належним чином у виконавському прочитанні, повторювати необхідні частини / періоди твору, демонструвати вирішення художньо-технічних проблем за допомогою власного ілюстративного прикладу-показу. Серед суттєвих недоліків цього програмного забезпечення залишаються якість звукового потоку, що зазнає суттєвих втрат (розмите туше, низька динамічна амплітуда, майже невовима педалізація та ін.), та можлива нестійкість інтернет-з'єднання (особливо у міжнародному зв'язку).

2. Зворотній зв'язок із здобувачами на платформах MOODLE та Google Classroom дозволяє створювати певні загальні завдання, вести контроль їх виконання, прикріплювати додаткові методичні матеріали, публікувати вимоги, новини з курсу, надавати стислі індивідуальні коментарі, моніторити навчальну активність, координувати спільні проекти та ін. Наприклад, дуже зручно за допомогою цих ресурсів організувати самостійну роботу здобувачів. У свій кабінет (сторінку) у відповідні створені викладачем завдання вони можуть прикріплювати: 1) ноти обраних творів, оскільки однаковий нотний текст дозволяє швидко робити зауваження, знаходити потрібний фрагмент, обговорювати засоби виразності (штрихи, аплікатуру, динаміку, педаль та ін.), уточнювати фразування, редакційні нюанси тощо; 2) записи інтерпретацій творів програми, що сприяє формуванню художнього смаку, критичного мислення, слухової уваги, креативного підходу, самостійності, а також дозволяє скорегувати спрямованість художньо-стильових орієнтирів індивідуальної інтерпретації; 3) фото-, відео- чи аудіозвіти щодо виконаних завдань. Наприклад, скриншоти аплікатури, записи фрагментів програми у стадії розбору. Також цінною для здобувача є можливість порівняти різні збережені власні виконання, що відбивають поетапність, безперервність і поступовість

навчального процесу. Це важливо для набуття педагогічного досвіду, що є необхідною складовою професії концертмейстера.

3. Допоміжні ресурси YouTube та Google Disk, які забезпечують доступ до відеофайлів з виконанням творів програми як на стадії вивчення, так і в період складання заліку / екзамену та оцінювання. Окремо зауважимо, що відкритість доступу до записаних файлів (або посилань на них), які група здобувачів (певний курс чи спеціалізація) завантажують у відповідну папку, створює «прозорість» інформаційного поля, коли кожен з учасників (а не лише комісія викладачів) може подивитися, послухати, оцінити виступ будь-кого зі своєї групи. Це породжує додаткову мотивацію до наполегливої виконавської роботи, активізуючи фактор змагальності, бо це вже не прослуховування за «закритими дверима».

4. Месенджери Viber, Telegram, ChatOn, WhatsApp та інші, які дозволяють не лише обмінюватися файлами різного формату, але й вести письмові (й не тільки) діалоги, писати коментарі, робити сповіщення чи навіть проводити відеоуроки.

5. Застосунки-редактори, що дають змогу візуалізувати зауваження у вигляді різноманітних вказівок, зафіксованих у нотах (їх електронному еквіваленті). Це Adobe Acrobat Reader, Foxit Reader, Paint, Ножиці та ін. По суті, вони створюють аналог фотографування нот із помітками викладача.

6. Легкі у застосуванні програми, які дозволяють працювати з відеозаписами та здійснювати необхідний у навчальних цілях монтаж, на кшталт запису вокальної / інструментальної партії соліста на виконання концертмейстером-здобувачем фортепіанного супроводу (за принципом нашарування), як, наприклад, all-in-one video editor–YouCut².

7. Не слід забувати і про потенціал звичайного телефонного зв'язку, який у разі стабільності більш якісно передає звучання, ніж інтернет-конференція, хоча, звісно, не дає змоги щось бачити. Водночас цей варіант є доступним, якщо і викладач, і здобувач перебувають

² Автор висловлює подяку за рекомендацію цього цифрового застосунку колезі по кафедрі, доктору мистецтва Анатолію Тарабанову.

в Україні. Такий формат чудово проявив себе, зокрема, за тимчасової відсутності електропостачання³.

Не залишаються «поза дужками» й загальнотехнічні проблеми:

- нестабільність інтернет-зв'язку та його швидкість;
- застарілість моделей гаджетів, котрі не витримують освітньо-навчального навантаження та відповідного зростання програмного забезпечення, необхідного для здійснення навчального процесу;
- цифрова необізнаність / неосвіченість учасників дистанційного навчання. Уточнимо, що, незважаючи на значне збільшення кількості наявних програм, курсів тощо, спрямованих на різнобічне підвищення кваліфікації викладачів і скорочення розриву між теоретичними та практичними навичками у сфері цифрового інструментарію, означена проблема все одно постає як дуже значна.

До цієї групи проблем слід долучити й відсутність спільного (єдиного) базису для об'єктивного оцінювання результатів, тобто виконавських / концертмейстерсько-ансамблевих здобутків. Кожний здобувач має власні життєві умови. Це не лише країна проживання на період воєнного стану, але й інструмент для гри (який на очному контролі був однаковим для всіх), особливості приміщення, записувальний пристрій, акустика, відстань, що обрана для здійснення відеозйомки, нарешті, індивідуальний суто технічний досвід здобувача. Крім того, суттєву роль відіграє й психологічний стан людини, оскільки кожна особа по-своєму переживає стрес, який принесла до нашої держави війна.

Отже, можна констатувати, що в мистецтві концертмейстера дистанційна освіта наразі має чимало проблемних лакун. Проте чи все так критично й безрадісно? Згадаємо, що завжди існує зворотній бік будь-якого явища та «мінуси» можуть ставати «плюсами». Спробуємо обґрунтувати це твердження.

³ Переважна більшість наведених цифрових ресурсів та можливостей їх застосування у концертмейстерському класі апробовано, зокрема, на власному досвіді автора статті (як приклади: кожний курс має окремий цифровий кабінет у Google Class; робота з нотами-pdf ведеться у застосунку Ножиці). Звісно, комбінування різних форм роботи визначається специфікою індивідуального педагогічного підходу.

1. Унеможливлення синхронізувати творчу співпрацю в тріаді «викладач – піаніст (концертмейстер) – соліст (ілюстратор)» обертається зростанням відповідальності здобувача, підвищенням рівня його самостійності й формуванням критичного мислення. Це пояснюється тим, що той синергічний діалог, який на підготовчому етапі виникав між кожною парою учасників виконавського процесу і подекуди поставав «накачуванням» виконавця «іззовні», втрачає свій потенціал впливу та має бути замінений продуманим «монологом від себе», який охоплює вибудованість інтерпретації, єдність художнього змісту твору, його образної сфери та арсеналу обраних виразових засобів, технічну досконалість (адже у записі всі кострубатості опиняються як «на долоні»).

2. Викривлене цифровим потоком звуковидобування при онлайн-форматі занять може компенсуватися можливістю приділити більш ретельну увагу питанням архітекtonіки, фразування, закономірностям метроритмічної організації, співвідношення темпових змін, продуманості динамічного та тонального плану, активізації образно-тембрового мислення / слуху тощо.

3. Відсутність або скорочення педагогічного показу як ефективного методу навчання в очному режимі (за принципом наслідування) стимулює до власного художнього пошуку, який дійсно займає більше часу, ніж копіювання «з рук», проте як здобутий власними зусиллями прийом (досягнений, осмислений, продуманий, художньо аргументований) закріплюється у свідомості виконавця набагато сильніше, що сприяє його подальшому професійному вдосконаленню.

Як показує досвід кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ, мотивовані до навчання здобувачі відрізняються самостійністю та самоорганізованістю, критичним мисленням і творчим підходом, здатністю корегувати власні цілі, виокремлювати головне, обирати / знаходити необхідні прийоми опрацювання творів, ефективно розподіляти час занять. В умовах дистанційного навчання сильні та слабкі сторони творчої особистості здобувача проступають більш рельєфно, оскільки знов-таки зв'язок «викладач – виконавець» стає менш тісним та суб'єктивним, набуваючи більш об'єктивних та від-

сторонених характеристик. Це не є ані «плюсом», ані «мінусом» – це аксіома сьогодення.

Не меншого значення набуває принцип змагальності, конкурентності. Адже на відміну від заліку / іспиту за закритими дверима, інформація на кафедральному звітному Google-диску із записами виступів є відкритою. Тож кожен з однокурсників, як було вже сказано, може ознайомитися з грою обраного виконавця. Звісно, це є додатковим стимулом, що, зокрема, підтверджують результати заліку з виконання творів зі списку обов'язкового репертуару – двох арій та двох вокальних мініатюр. Якщо при очному навчанні педагоги, які приймають залік (комісія), могли прослухати не всю програму, а твір «на вибір» або його фрагмент (і у цьому був фактор випадковості – пощастить / не пощастить), то режим *online* передбачає завантаження записів власного виконання всіх творів (у повному обсязі), що створює іншу зону відповідальності.

Безумовно, новий сучасний вимір освіти вимагає оновлення навчально-методичної бази, зміни педагогічних стратегій, пошуку нових навчальних форматів. Кафедра концертмейстерської майстерності ХНУМ здійснює відповідні кроки. Це оновлення репертуарної політики, залучення різних цифрових ресурсів, проєкт онлайн-рекомендацій, створення власного YouTube-каналу, кафедральної сторінки Facebook, розробка нових курсів (як, наприклад, «Практикум з імпровізації» доцента Володимира Соляникова). Незважаючи на складні умови, в яких опинився виш, завдяки ентузіазму та відданості концертмейстерській справі завідувачки кафедри, професорки Євгенії Нікітської, триває художній проєкт концертного виконання відомих опер, який вже став однією з традицій Alma Mater. Починаючи з «Днів Моцарта» у Харкові 1991 року, в концертному виконанні прозвучали «Весілля Фігаро» В. Моцарта, «Іоланта», «Євгеній Онегін», «Пікова дама» П. Чайковського, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Сільська честь» П. Масканьї, «Алеко», «Франческа да Ріміні», «Скупий лицар» С. Рахманінова, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Кармен» Ж. Бізе. Унікальність, доцільність, потенціал та перспективність створеного Є. Нікітською творчого про-

екту концертного виконання опер⁴ обґрунтовується у відповідному науковому дослідженні (Нікітська, Савченко, 2022: 65–66), де, зокрема, підкреслюється, що концертмейстер є (від себе додамо: значить, й опанує відповідні навички) «поліфункціональним музикантом, який закладає змістовно-смісловий, композиційно-драматургічний і технічний фундамент для реалізації твору як художньої цілісності, Атлантом, який утримує всю його складну багаторівневу конструкцію». За умов дистанційної освіти саме завдяки цифровим технологіям цей творчий проєкт триває й забезпечує утворення складної системи комунікативних зв'язків. Наприклад, «незважаючи та всупереч» (у період вимушеної дистанційності через карантинні заходи у зв'язку з пандемією COVID-19) було реалізовано концертне виконання опери Р. Леонкавалло «Паяци» силами солістів та молодих концертмейстерів, студентів 3–4 курсів (клас Є. Нікітської)⁵.

Висновки.

Для виконавського мистецтва, зокрема концертмейстерської майстерності, найважливішим залишається безпосереднє спілкування та можливість спільної (одночасної) гри. Водночас досвід дистанційної освіти розширює інструменти педагогічного впливу, стимулює до саморозвитку і вдосконалення. Акцент у навчальному процесі на сучасному етапі робиться не на прямому (за допомогою безпосереднього показу), а на опосередкованому впливі на формування музиканта-концертмейстера, спрямованому на розвиток слуху, музичного мислення, образного тезаурусу та вміння самостійно обирати засоби художньої виразності з обґрунтуванням здійсненого вибору. Попри суворі умови функціонування, в яких опинився відомий своїми славетними музичними й театральними традиціями Харківський національний університет мистецтв іме-

⁴ Цю творчу ініціативу завідувачки кафедри в різні роки підхоплювали інші викладачі-колеги. Наприклад, були здійснені концертні виконання (хоча не в такому повномасштабному вигляді) таких опер, як «Кошій безсмертний» М. Римського-Корсакова (клас доцента Ніни Інюточкіної), сцени з опери «Травіата» Дж. Верді, опера «Псковитянка» М. Римського-Корсакова (клас доцента Тетяни Кондратьєвої).

⁵ Відео можна переглянути на каналі YouTube (див. посилання: Кафедра концертмейстерської майстерності ХНУМ, 2023, 14 бер.).

ні І. П. Котляревського, що у буквальному сенсі залишився на лінії вогню, мистецький виш продовжує тримати планку високого професіоналізму, відданості своїй справі, немов надихаючись славнозвісним гаслом «Противлення злу мистецтвом», що протягом багатьох років супроводжувало міжнародний фестиваль класичної музики «Харківські асамблеї» (художній керівник – Тетяна Веркіна) – своєрідну «візитну картку» нашого міста.

Таким чином, саме у знаходженні гібридних форм навчання, поєднанні синхронної та асинхронної моделей, урахуванні здобутків дистанційної та очної освіти і пошуку алгоритмів вибудовування комбінаторної стратегії вбачається перспективність розвитку мистецької гілки вітчизняної освітньої системи, теоретичне осмислення якої має стати предметом подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

- Кафедра концертмейстерської майстерності ХНУМ (2023, 14 бер.). Р. Леонкавалло. Паяци. Концертне виконання, <https://www.youtube.com/watch?v=nKSsiEXk4mE>
- Кучеренко, С. І. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мальований, Ю. І. (2020). Дистанційне навчання: реалії і перспективи. *Вісник Національної академії педагогічних наук України*, 2 (1), 1–3, <https://doi.org/10.37472/2707-305X-2020-2-1-10-1>
- Молчанова, Т. О. (2019). Модель фахової підготовки vocal coach у контексті наступності навчання піаніста-концертмейстера. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: Музикознавчий універсум*, 45, 6–16, <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.6.16>
- Молчанова, Т. О. (2021). Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ, Серія «Мистецтвознавство»*, 44, 79–85, <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324>
- Молчанова, Т. О. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 47, 67–73, <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566>

- Нікітська, Є., Савченко, Г. (2022). Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 57–74, DOI 10.34064/khnum1-6404
- Підпорінова, К. В. (2023). Дистанційне навчання концертмейстера: синтез інновацій та традицій. *Scientific research in the modern world. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference*, pp. 446–451. Toronto, Canada: Perfect Publishing, URL: <https://sci-conf.com.ua/vi-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-scientific-research-in-the-modern-world-6-8-04-2023-toronto-kanada-arhiv/>.
- Пруднікова, Л., Пруднікова, О. (2022). Онлайн навчання в закладах мистецької освіти. *Молодий вчений*, 2 (102), 86–89, <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-2-102-17>
- Davydov, S., Tutchenko, M., Zavistovskyi, O., Khrolenko, M., Hurkova, T. (2022). Latest Trends in Distance Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 22 (6), 513–522, DOI: 10.22937/IJCS NS.2022.22.6.65
- Dedusenko, Zh., Kopeliuk, O., Kupriianenko, E., Sydorenko, O., & Kutluieva, D. (2022). The innovative way of development of pedagogical sciences: a modern look at the study of current problems. *Eduweb-Revista de Tecnologia de Informacion y Comunicacion en Educacion*, 16 (2), 155–165, DOI: 10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.11
- Fabian, M., Tur, O., Yablonska, O., Rumiantseva, A., Oliinyk, H., & Sukhlenko, I. (2022). Theoretical and Methodological Principles of Distance Learning: Priority Direction of Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 22 (6), 251–255, DOI: 10.22937/IJCSNS.2022.22.6.35
- Hubarieva, D., Polisuchenko, A., Matviienko, O., Savenko, O., Hrebniieva, I., & Zhalieiko, D. (2021). Information and Communication Technologies in the System of Distance Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21 (11), 287–293, DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.11.39
- Lytvyn, V., Khlystun, O., Prykhodkina, N., Poluboiaryna, I., Bevz, M., & Kopeliuk, O. (2021). Model of Formation of Digital Competence on the Basis of Pedagogical Proceedings at the Present Stage of Development of Digitalization

of Society. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21 (8), 219–223, DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.8.29

Ohrimenko, Z., Berezan, V., Molnar, T., Dovzhynets, I., & Holiaka, H. (2022). Scientific Innovations and Advanced Technologies in a Multicultural Environment during Distance Learning. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 22 (5), 588–594, DOI: 10.22937/IJCSNS.2022.22.5.81

Ponomarova, H., Kharkivska, A., Petrichenko, L., Shaparenko, Kh., Aleksandrova, O., & Beskorsa, V. (2021). Distance Education in Ukraine in the Context of Modern Challenges: An Overview of Platforms. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21 (5), 39–42, DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.5.7

Tkachenko, T., Yeremenko, O., Kozyr, A., Mishchanchuk, V., & Liming, W. (2022). Integration Aspect of Training Teachers of Art Disciplines in Pedagogical Universities. *Journal of Higher Education Theory and Practice*, 22 (6), 138–147, DOI: 10.33423/jhetp.v22i6.5236

REFERENCES

Davydov, S., Tutchenko, M., Zavistovskyi, O., Khrolenko, M., Hurkova, T. (2022). Latest Trends in Distance Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 22 (6), 513–522, DOI: 10.22937/IJCS NS.2022.22.6.65 [in English].

Dedusenko, Zh., Kopeliuk, O., Kupriianenko, E., Sydorenko, O., & Kutluieva, D. (2022). The innovative way of development of pedagogical sciences: a modern look at the study of current problems. *Eduweb-Revista de Tecnologia de Informacion y Comunicacion en Educacion*, 16 (2), 155–165, DOI: 10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.11 [in English].

Fabian, M., Tur, O., Yablonska, O., Rumiantseva, A., Oliinyk, H., & Sukhlenko, I. (2022). Theoretical and Methodological Principles of Distance Learning: Priority Direction of Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 22 (6), 251–255, DOI: 10.22937/IJCSNS.2022.22.6.35 [in English].

Hubarieva, D., Polisuchenko, A., Matviienko, O., Savenko, O., Hrebnieva, I., & Zhaliieiko, D. (2021). Information and Communication Technologies in the System of Distance Education. *International Journal of Computer Science and*

- Network Security*, 21 (11), 287–293, DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.11.39 [in English].
- Kucherenko, S. I. (2018). *Ways of formation and development of the Ukrainian violin school*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lytvyn, V., Khlystun, O., Prykhodkina, N., Poluboiaryna, I., Bevz, M., & Kopeliuk, O. (2021). Model of Formation of Digital Competence on the Basis of Pedagogical Proceedings at the Present Stage of Development of Digitalization of Society. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21 (8), 219–223, DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.8.29 [in English].
- Malovanyi, Yu. (2020). Distance learning: realities and prospects. *Herald of the National Academy of Educational Sciences of Ukraine*, 2 (1), 1–3, <https://doi.org/10.37472/2707-305X-2020-2-1-10-1> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2019). Model of the vocal coach professional training in the context of the following studies of the pianist-concertmaster. *Scientific collections of the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy: Musicological Universe*, 45, 6–16, <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.6.16> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Synergy effect in joint performance activity. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 79–85 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2022). The model of concertmaster training in music institutions of professional higher education of Ukraine. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 47, 67–73 [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye., Savchenko, H. (2022). Art project of the Department of Piano Accompaniment of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: experience of performer's and composer's comprehension. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 64, 57–74 [in Ukrainian].
- Ohrimenko, Z., Berezan, V., Molnar, T., Dovzhynets, I., & Holiaka, H. (2022). Scientific Innovations and Advanced Technologies in a Multicultural Environment during Distance Learning. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 22 (5), 588–594, DOI: 10.22937/IJCSNS.2022.22.5.81 [in English].
- Ponomarova, H., Kharkivska, A., Petrichenko, L., Shaparenko, Kh., Aleksandrova, O., & Beskorsa, V. (2021). Distance Education in Ukraine in the Context of Modern Challenges: An Overview of Platforms. *International*

Journal of Computer Science and Network Security, 21 (5), 39–42, DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.5.7 [in English].

Prudnikova, L., Prudnikova, O. (2022). Online learning in art education institutions. *Young Scientist*, 2 (102), 86–89, <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-2-102-17> [in Ukrainian].

Pidporinova, K. V. (2023). Distance education of the concertmaster: synthesis of innovations and traditions. *Scientific research in the modern world. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference*, pp. 446–451. Toronto, Canada: Perfect Publishing, <https://sci-conf.com.ua/vi-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-scientific-research-in-the-modern-world-6-8-04-2023-toronto-kanada-arhiv/> [in Ukrainian].

The Piano Accompaniment Department of Kharkiv National University of Arts (2023, March 14). R. Leoncavallo. Pagliacci [Clowns]. Concert performance, <https://www.youtube.com/watch?v=nKSsiEXk4mE> [in Ukrainian].

Tkachenko, T., Yeremenko, O., Kozyr, A., Mishchanchuk, V., & Liming, W. (2022). Integration Aspect of Training Teachers of Art Disciplines in Pedagogical Universities. *Journal of Higher Education Theory and Practice*, 22 (6), 138–147, DOI: 10.33423/jhetp.v22i6.5236 [in English].

Kateryna Pidporinova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Piano Accompaniment Department
e-mail: katerynapidporinova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

Digital technologies in training the accompanist: practical dimension

Statement of the problem.

The modern distance learning changes pedagogical strategies, methods, approaches, and the educational process. Institutions of art education, where training involves personal communication between the teacher and the student in the process of individual practical classes, found themselves in the most difficult

situation. Therefore, it is important to understand the practical achievements of art universities in the field of distance learning as proven ways to overcome the remote “gap” between a teacher and a student.

Recent research and publications.

The problems of distance learning, taking into account the creative specificity, are investigated in the articles of the following Ukrainian scientists: Hubarieva et al., 2021; Lytvyn et al., 2021; Ponomarova et al., 2021; Davydov et al., 2022; Dedusenko et al., 2022; Ohrimenko et al., 2022; Prudnikova & Prudnikova, 2022; Tkachenko et al., 2022; Fabian et al., 2022. The works devoted to the formation of a pianist-accompanist are Molchanova, 2019, 2021, 2022; Nikitska & Savchenko, 2022.

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the study is to consider the positive and negative effects of distance education on the performing formation of a pianist-accompanist using digital technologies. A comprehensive approach is applied, combining the methods of analysis and generalization, systematization and projection, comparative, empirical, and experimental methods in accordance with the performance ensemble specifics. The scientific novelty consists in the study of practical developments in the distance learning of pianists of the Piano Accompaniment Department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Ukraine).

Research results.

The distance education in Ukraine has been complicated by the state of war; the departure of specialists abroad, funding restrictions and changes in educational policy. The formation of the accompanist is carried out by two strategies: together with the vocalist / instrumentalist and in the absence of soloists.

All study participants face certain problems. For a pianist-apprentice, these are: loss of time on technological tasks, lack of sound display, unbalanced load. For soloists, these are: impossibility of synchronous performance, lack of emotional communication, singing or playing to the recorded accompaniment. For teachers, these are: the lack of direct contact with the ensemble members, the difficulty of correcting the sound, the obligatory verbalization of all remarks.

Digital technologies that provide remote training of accompanist are as follows: 1. Google Meet and Zoom video conferences (“the teacher’s presence” effect); 2. MOODLE and Google Classroom platforms (organization of independent work and creation of online classes); 3. YouTube and Google Disk resources

(access to video files with performance of compositions); 4. Messengers Viber, Telegram, ChatOn, WhatsApp, etc. (communication); 5. Editing applications – Adobe Acrobat Reader, Foxit Reader, Paint, Scissors, etc. (visualization of comments); 6. Applications for working with video recordings (for example, YouCut); 7. Ordinary telephone communication.

General technical problems: instability of the Internet connection and its speed; obsolescence of gadget models; digital ignorance of distance learning participants, lack of a “common denominator” for evaluating the results of ensemble performance.

Conclusion.

The perspective of art education can be seen in finding hybrid forms of learning, combining synchronous and asynchronous models, taking into account the achievements of distance and face-to-face education and finding algorithms for building a combinatorial strategy.

Keywords: *accompanist; artistic distance education; educational digital tools; accompanist training; practical experience; Piano Accompaniment Department; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

Стаття надійшла до редакції 27 травня 2023 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. 67

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Чернявська М. С.,
кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи
ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 22.10.2023. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 8,6. Об. вид арк. 8,7.

Зам. № . Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*