

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 68

Збірник наукових статей

Харків  
2023

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р.; 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:** *Николаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

**Редакційна колегія:** ▶ *Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ▶ *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliia)* – 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 Олексійович (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. ▶ *Петрович 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 (Roshchenko 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, професор, завідувачка 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. ▶ *Шоповалова Людмила Володимирівна (Shopovalova 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 «Unicheck».

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 68. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 194 с. ISSN 2519-4496

Пропонована збірка статей охоплює широкий спектр наукових проблем: від загальних теоретичних питань сучасного музикознавства до суто практичних, пов'язаних з інструментальним та хоровим виконавством (Розділи 1–2, 4). Окремий тематичний пласт складають дослідження, присвячені драматургії оперного твору в контексті національних оперних традицій, зокрема, французької та китайської (Розділ 3).

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

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 68

Collection of Research Papers

Kharkiv  
2023

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:** *Nikolaïevska Yuliia* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

**Editorial board:** ▶ *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ▶ *Chernyavska Mariama* – 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. habil. in 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, Eurhythmics 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. habil. in Art Studies, Full 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. habil. in 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. habil. in 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, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky 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. ▶ *Shapovalova Liudmyla* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

**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 68. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 194 p. ISSN 2519-4496

The proposed collection of articles covers a wide range of scientific problems: from general theoretical issues of modern musicology to purely practical ones related to instrumental and choral performance (Sections 1–2, 4). A separate thematic layer consists of studies devoted to the dramaturgy of an opera work in the context of national opera traditions, in particular, French and Chinese (Section 3).

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. Теоретичні питання музикознавства

<i>Шара О. О.</i>	Теорія наратива в музикознавчому дискурсі	7
-------------------	---	---

## Розділ 2. Музикант-виконавець: шлях до професії

<i>Нечесний І. З.</i>	Етьєн Озі – «чудовий фаготист неймовірного таланту» .....	33
<i>Кучеренко С. І.</i>	Синтетична природа професіоналізму виконавця-скрипаля (на матеріалі «Скрипкової школи» Л. Шпора) .....	54
<i>Михайлова Н. М.</i>	Хорове аранжування як шлях реалізації творчого потенціалу студента-хормейстера	72
<i>Михайлець В. В.</i>	Нейропедагогіка як перспективний напрям вокально-виховної роботи .....	88

## Розділ 3. Опера: драматургія, традиції, новації

<i>Кисельова Т. І.</i>	Два світи хорової драматургії опери «Robert le Diable» Дж. Меєрбера .....	107
<i>Пей Юнтіні</i>	Оперні жіночі персонажі в контексті образної парності (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе) .....	125
<i>Гнатюк Д. О.</i>	Національна традиція як фактор новацій у камерній опері Го Веньцзіна «Вовче Селище» .....	142

## Розділ 4. Образ митця в українському культурному просторі

<i>Каленіченко О. М., Щукіна Ю. П.</i>	Образ митця / мисткині в українській літературі на межі XIX – XX століть у гендерному аспекті .....	166
--	---	-----

---

 TABLE OF CONTENTS
Section 1. **Theoretical issues of musicology**

<i>Oleksandra Shara</i>	The theory of narrative in the musicological discourse .....	7
-------------------------	--	---

Section 2. **Musician-performer: the path to the profession**

<i>Ihor Nechesnyi</i>	Etienne Ozi – «a great bassonist of incredible talent» .....	33
<i>Stanislav Kucherenko</i>	The synthetic nature of the violinist-performer's professionalism (on the material of L. Spohr's "Violin school") .....	54
<i>Nataliia Mykhailova</i>	Choral conducting as a way of realizing the creative potential of a student choirmaster ..	72
<i>Viktoriia Mykhailets</i>	Neuropedagogy as a perspective direction of vocal educational work .....	88

Section 3. **Opera: dramaturgy, traditions, innovations**

<i>Tetiana Kyseliova</i>	Two worlds of choral dramaturgy of G. Meyerbeer's "Robert le Diable" .....	107
<i>Pei Yong Ting</i>	Opera women's characters in the context of paired images (on the example of G. Bizet's opera "Carmen") .....	125
<i>Daria Hnatiuk</i>	National tradition as an innovation factor in Guo Wenjing's chamber opera "Wolf Cub Village" .....	142

Section 4. **The image of the artist in the Ukrainian artistic space**

<i>Olha Kalenichenko</i>	The image of male / female artist in Ukrainian literature at the turn of the 19 <sup>th</sup> and 20 <sup>th</sup> centuries in the gender aspect .....	166
<i>Yuliia Shchukina</i>		

## Розділ 1.

**ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА**

УДК 78.01:001.8]:81'42

DOI 10.34064/khnum1-6801

**Шара Олександра Олександрівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри теорії музики  
e-mail: sharafilatova@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0007-7753-2303

**Теорія наратива в музикознавчому дискурсі**

*Розглянуто питання наративності музичного твору. Попри те, що концепт наратива вже досить тривалий час є об'єктом досліджень у музичній сфері, зокрема в роботах іноземних учених, вітчизняні напрацювання у цьому напрямі нечисленні. Метою цього дослідження є метааналіз дискурсу, що стосується музичного наратива, та висвітлення деяких ґрунтовних теорій і методів наративного аналізу. Його наукова новизна полягає у висвітленні підходів зарубіжних учених до означених питань для подальшого їх застосування й розвитку в українському музикознавстві. Проведено огляд низки вітчизняних та зарубіжних досліджень, де представлені різні, навіть полярні, позиції щодо існування музичного наратива, а також шляхів і методів його виявлення та аналізу у сфері «чистої» (без вербальних компонентів) музики; зокрема, порівнюються теорії Р. Хаттена, Б. Альмена, Ж.-Ж. Натъє, К. Аббат, Е. Тарасті, М. Грабоч та ін. Здійснений метааналіз наративних концепцій пояснює сталий інтерес до цього питання з боку музикознавців різних країн і дозволяє дійти висновку, що окремі ґрунтовні теорії зарубіжних вчених мають значну цінність у якості методологічної бази для подальших досліджень музичного наратива й надають можливість розширити поняття музичної семіотики.*

**Ключові слова:** наратологія; музичний наратив; концепт наратива в музиці; музикознавчі теорії; теорії наративного аналізу; методи музичного аналізу; музична семіотика.

### **Постановка проблеми.**

У музичному мистецтві завжди гостро стояло питання взаємодії слова та музики: від вокальних творів, де провідна роль вербальної основи є цілком очевидною, до інструментальних, де впливи вербальних жанрів породжують нові якості й відповідні виразні комплекси, що взаємодіють на різних рівнях. Однією з таких якостей є «наративність», тобто оповідність на основі подієвості, яка в музиці, тим більш суто інструментальній, має специфічний характер. Поняття «наратив» уже давно набуло статусу міждисциплінарного концепту і стало об'єктом теоретичних досліджень у ХХ–ХХІ століттях, зокрема й у музичній сфері. Питання, чи здатна музика розповідати, та як саме, інспірували появу значної кількості наукових досліджень, від середини ХХ століття до сьогодення, які утворили методологічну базу сучасної наратології та посилили інтерес до цієї теми науковців усього світу.

### **Останні дослідження і публікації.**

Питання музичного наратива розкрито у багатьох працях зарубіжних музикознавців, а саме – дослідженнях Р. Хаттена (Hatten, 1991, 2004), Ф. Мауса (Maus, 1991), Б. Альмена (Almen, 2003, 2004, 2008), М. Клейна (Klein, 2009), М. Зіхардт (Sichardt, 2005), Ю. Вінеке (Wieneke, 2007), Ж.-Ж. Нат'є (Nattiez, 1990 a, b, 2011), М. Грабоч (Grabócz, 2020), Г. Хейра (Hair, 2004) та багатьох інших. Однак у вітчизняному музикознавстві ґрунтовні дослідження, які б напряду стосувалися музичного наратива, відсутні. Існує невелика кількість праць і статей, дотичних до різних сторін цього питання. Серед українських музикознавців, що так чи інакше розглядали питання наратива у своїх дослідженнях, можна назвати І. Пяковського (Пяковський, 2003), А. Івко (2008), В. Степурка та Я. Бардашевську (Степурко & Бардашевська, 2018), Лю Ся (2021) та С. Лисюк (2011).

**Новизна** нашого дослідження полягає в тому, що вперше: 1) здійснюється системний аналіз концепцій наратива у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві; 2) висвітлюються окремі зарубіжні теорії музичного наратива, що в подальшому можуть розширити та доповнити методологію музичного аналізу.



**Мета** цієї статті – здійснити метааналіз дискурсу, що стосується музичного наратива, і висвітлити деякі ґрунтовні теорії та методи наративного аналізу. Згідно з означеною метою, в роботі поставлені такі **завдання**:

– систематизувати наявні дослідження, що стосуються питань музичного наратива;

– позначити дискусійне поле проблеми існування музичного наратива та розглянути відповідну аргументацію, представлену в роботах різних музикознавців;

– висвітлити деякі з основних теорій та методів наративного аналізу.

**Методологія дослідження.** Застосовано комбінування методів узагальнення та систематизації інформації, у зв'язку із вивченням позицій дослідників у розкритті питань музичної наратології. Для порівняння теорій і методологій, розроблених у працях музикознавців різних країн, використано компаративний метод дослідження.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У вітчизняному музикознавстві зародки теорій музичного наратива з'явилися у працях І. Пясковського. У своєму підручнику з поліфонії музикознавець використовує поняття «подія» та «сюжет» фуґи. «Подією» автор називає будь-яку зміну в таких параметрах, як поліфонічні прийоми, тональний план, порядок вступу голосів і трансформації теми. Крім того, вчений зазначає, що можливий збіг декількох подій одночасно як усередині одного параметра, так і в декількох<sup>1</sup>. Ці події і становлять «технологічний сюжет» фуґи (Пясковський, 2003: 211). Таку концепцію, на нашу думку, можна застосувати не лише до фуґи, але й до будь-якого інструментального твору.

Феномен музичної події став предметом дослідження і музикознавиці А. Івко. Проаналізувавши низку вокальних та інструментальних композицій ХХ століття, авторка створила власну

---

<sup>1</sup>Наприклад, у Фузі *dis-moll* із I тому «ДТК» Й. С. Баха відбувається збіг подій у різних параметрах: середній розділ фуґи починається в тональності домінанти («подія» в параметрі «тональний план») і темою у стреті («подія» в параметрі «поліфонічні прийоми»).

аналітичну методику виявлення впливу подієвих аспектів на форму музичного твору. Музичну *подію* дослідниця визначає як «фіксований сприйняттям момент зміни [курсив автора] функціонально нерівноважних елементів художньої системи твору» (Івко, 2008: 10), що перегукується з дефініцією І. Пясковського, але це визначення є універсальним «для подій будь-яких типів та рангів» (там само) будь-якого музичного твору.

В. Степурко та Я. Бардашевська у своїй статті розглядають наративні прийоми інструментальних творів композиторів постмодерністського періоду (І. Тараненка, О. Безбородька, О. Серової та ін.) у контексті наративної психології та соціології, стверджуючи, що сучасні засоби музичної виразності трактуються як поєднання «різних рівнів сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного т.і.» (Степурко, & Бардашевська, 2018: 143), а отже, цей аналіз не може обмежуватися суто музичними методами. Поєднання різних методик дозволяє «розрізнити формальний зміст тексту та приховану метафізичну реальність» (там само: 144) та «розшифрувати внутрішній інтенційний посил» (там само: 143) музичного твору.

Наративність вокальних творів, а саме, опери та балади, стає також об'єктом дисертації Лю Ся, але увага дослідниці фокусується саме на виконавському аспекті цих жанрів. Авторка спирається, перш за все, на теорію літературного наратива, зокрема «Наратологію» В. Шміда, стверджуючи, що «у вокальній музиці провідником наратива насамперед є слово» (Лю Ся, 2021: 7).

Виконавський аспект наратології стає центром уваги і С. Лисюк, яка у своїй дисертації розглядає це питання в контексті стилю. Авторка стверджує, що фортепіанне виконавство є «особливою комунікативною сферою музики», в якій наявна «ідеально-“повідомлююча” наративна складова» (Лисюк, 2011: 3), виявлення якої і є метою цієї роботи. Дослідження спирається на концепції вітчизняних та зарубіжних учених (О. Маркової та ін.) і праці авторів, які вивчають наративність у філософії (Г. Гадамер, Р. Барт, Р. Інгарден та ін.), та визначає *наративність* як «якість певних стильових пластів – із смисловою варіантністю Ідеального

в музичному тексті» та «установкою на типологічність виразу, що регулюється еталонною для академічної музики виразністю оперного вокалу» (Лисюк, 2011: 8).

У зарубіжному музикознавстві питання щодо методів нарративного аналізу музики розкривається у величезній кількості наукових праць учених різних країн світу – США, Франції, Німеччини, Угорщини, Фінляндії, Австралії та ін. Одним із провідних дослідників у галузі аналізу та інтерпретації музики вважають Р. Хаттена, автора теорії музичного нарратива та експресивних жанрів музики. Щоб проілюструвати нарратив у абсолютній музиці Бетховена, він проводить паралель між казкою та експресивними жанрами, оповідачем та «технікою, яка підтримує критичний коментар або реакцію на його наслідки, на музику зсередини», яку він називає «зміщенням на вищій рівень дискурсу» (Hatten, 1991: 76). Автор стверджує, що в музичних формах Бетховена присутні експресивні жанри, інтерпретація яких вимагає «скоріше експресивної, ніж суто структурної компетенції» (там само). Такі жанри виникають на основі зміни станів, що визначаються трагічними, пасторальними та героїчними темами, або на основі «драматичної неможливості змінити стан» (там само). Ядром таких тем стають певні структурні опозиції, найпростішим прикладом яких є зіставлення мажору та мінору, що пов'язуються з комічним і трагічним відповідно. Ця опозиція виникла з відмінності, різниці, що характеризується асиметрією маркованих та немаркованих термінів (що запозичені з теорії маркованості М. Шапіро та Р. Якобсона): «... маркований термін більш чітко визначений і поширений, і, що важливо, він має відповідно вужчу сферу значень, ніж немаркований термін» (Hatten, 2004: 11). Автор указує, що нетрагічне (або мажор) становить «набагато ширше семантичне поле» (Hatten, 1991: 79), а отже, є немаркованим. Мінор (трагічне), у свою чергу, маркується «від епохи пізнього Бароко через класичний стиль і до епохи Романтизму» (там само) та має «вужчий діапазон змісту» (там само), що підкреслюється великою увагою «до творів мінорного ладу з точки зору виразної інтерпретації з боку критиків» (там само), починаючи з XIX століття. При цьому автор зазначає, що теорія маркованості застосовується не до окремої

ізолюваної структури та її значення, а до «опозицій значення та їх відображень в аналогічних музичних структурних опозиціях» (Hatten, 2004: 14), з чого випливає, що мінорний лад не завжди характеризує смуток, печаль чи трагедію.

Ці три сфери – трагічне, пасторальне та героїчне – Хаттен стилістично співвідносить із рівнями суспільства – вищим, середнім та низьким. «До високого належав би будь-який стиль, що асоціюється із Церквою» (Hatten, 1991: 77), до середнього (немаркованого) стилю автор відносить галантний стиль, під яким розуміє «широкий спектр танцювальних різновидів і манер співу» (там само), та до низького – «популярні або сільські музичні типи» (там само: 78). Трагічний та комічний (*buffa*) автор називає маркованими стилями, які мають більш конкретний експресивний сенс, та протиставляє їх галантному немаркованому стилю.

Аналізуючи музику Бетховена, Хаттен виділяє ще одну опозицію між простим і складним – «консонанс проти дисонансу, повільний гармонічний ритм проти швидкого, проста мелодія проти складної мелодії тощо» (там само: 80). «Просту, мажорну музику Бетховена» (там само) автор співвідносить із пасторальною, незважаючи на те, є в ній риси пасторалі, чи ні. Але цю пасторальність він розмежовує: перший рівень – «безграційна сільська музика» (низький стиль); другий рівень – «граційна простота» (середній стиль); і, нарешті, – «спокій “духовної благодаті”» (високий стиль) (там само)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Цю теорію Хаттен ілюструє прикладом Сонати ор. 101 Бетховена. Так, головну тему автор характеризує як пасторальну: педаль, повільний ритм, паралельні терції, розмір 6/8, погойдування та синкопи «безумовно підтримують таку інтерпретацію» (Hatten, 1991: 82). У розробці відбувається трагічний поворот, на що вказує спочатку зміна тональності на *fis-moll*, а згодом – тематичний розворот у басі в тактах 48–49, *ais-as*, який «реалізує трагічний потенціал його менш інтенсивної появи у другій темі» (Hatten, 1991: 84), що тривожно підрізається фортепіанним *subito*. У коді відбувається поступове розв'язання «грозових хмар» (там само) та повернення до пасторального стану. «Рух від пасторальності через загрозу трагедії і назад до пасторального ствердження відтворюється на рівні всієї чотиричастинної Сонати в цілому» (Hatten, 1991: 85).

Друга сфера, яку автор інтерпретує як наративність у чистій музиці, пов'язана зі зміною дискурсу, яку Хаттен порівнює з появою оповідача. Як приклад він наводить «абсолютно несподіваний комічний пасаж» (там само: 86) на початку коди до останньої частини Струнного квартету Бетховена ор. 95, що з незрозумілою легкістю підкреслює трагічний аспект твору. Хаттен стверджує, що «такий зсув може вивести людину з панівного дискурсу і забезпечити критичний погляд на попередню музику» (там само: 88), та, використовуючи концепції Шлегеля та Ніцше, називає це «романтичною іронією», «комічним переломом» (там само).

Одним з основних жанрів, які приводять до зміни дискурсу, автор називає речитатив, що «відіграє драматичну роль, подібно до персонажа» (Hatten, 1991: 90). У зв'язку з тим, що речитатив уподібнений до мовлення, він створює ефект прямого висловлювання та може бути інтерпретований як «коментар до навколишнього дискурсу» (там само). Іншими засобами, що можуть привести до зміни дискурсу, за словами Хаттена, є пряме цитування свого або чужого, «екстремальні контрасти стилю чи тем» (там само: 95), «порушення або навіть заперечення темпоральної норми» (там само).

Отже, проаналізувавши деякі твори Бетховена, Хаттен доводить наявність наративних технік у «чистій» музиці та зводить їх до двох основних сфер: «сміслового впорядкування виразних подій (експресивні жанри) та їх смислового порушення, що дає змогу отримати вищу критичну перспективу (зрушення на рівні дискурсу)» (там само: 96).

Б. Альмен, автор ґрунтовної праці «Теорія музичного наратива» (Almén, 2008), спираючись на ці концепції Хаттена, у своїй статті «Наратив і тема» досліджує способи взаємодії теми та наратива і створює власну класифікацію таких зв'язків. Перш ніж представити цю класифікацію, автор пропонує слухачу або аналітику навчитись розпізнавати три рівні (які спираються на модель міфічного наратива Я. Лішки і теорію архетипів Н. Фрая) побудови музичного наратива: агенційний<sup>3</sup> актантний та власне наративний. Перший рівень

---

<sup>3</sup>Агенційний – від «агент», дійова особа; актантний – дієвий [Прим. ред.].

передбачає визначення «музично-семантичних одиниць» (Almén, 2004: 10), розташованих у часі, подібно до ідентифікації маркованих і немаркованих елементів за Хаттеном та «ізотопій» Е. Тарасті (про які йтиметься нижче). Другий рівень – це визначення динамічного взаємозв'язку між цими одиницями («ізотопіями») та їх виразних функцій, які «будуть координуватися через артикуляцію фундаментальної опозиції на наративному рівні» (там само). Цей рівень автор співвідносить із концепцією «модальності» Тарасті (яка також розглядатиметься нижче). Взаємодія цих одиниць створює конфлікт, що веде до «впорядкування» або «порушення» їх ієрархії. Визначення наративної траєкторії, яка в кінці приходить до «порядку», «порушення», «перемоги» чи «поразки», і є метою останнього рівня (ці чотири траєкторії визначають чотири наративні архетипи, які Альмен досліджує у статті «Наративні архетипи» (Almén, 2003), про що мова буде далі). Категорії останнього наративного рівня автор співвідносить з експресивними жанрами Хаттена.

Нарешті, спираючись на теорію Хаттена, Альмен надає класифікацію дев'яти типів взаємовідносин між темою та наративом:

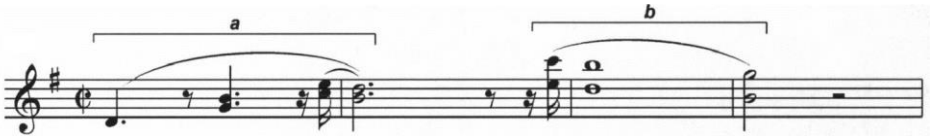
- I – «Ненаративний твір із темою»;
- II – «Наратив у межах однієї, всеохоплюючої теми»;
- III – «Наратив із двома тематичними полями, які є полюсами наративної опозиції»;
- IV – «Наратив із тематичними полями, не ідентичними полюсам фундаментальної опозиції (або будь-яким музичним агентам), але такими, що сигналізують про важливі моменти в оповіді»;
- V – «Наратив із темами, що використовуються переважно для визначення музичних агентів»;
- VI – «Наратив із темою, що відіграє різні ролі (див. типи II–V)»;
- VII – «Наратив із темами, які не роблять значного внеску в наративну траєкторію»;
- VIII – «Наратив без тематичних елементів»;
- IX – «Ненаративні, нетематичні твори» (там само: 17).

До *першого* типу автор відносить твори, у яких відсутня фундаментальна опозиція, а отже, і наратив. «Це часто, але

не завжди, стосується коротких строфічних творів, що мають на меті передати зміст тексту через словесний живопис, чіткість фактури та тематичну алюзію» (там само). Прикладом твору такого типу є «Колискова» Ф. Шуберта («*Wiegenlied*», D. 498).

До *другого* типу віднесені твори на кшталт Прелюдії ор. 28 № 3 *G-dur* Ф. Шопена. Як і попередній приклад, цей твір також має на меті створення настрою «гармонії у природі» (Almén, 2004: 19), але тут присутня фундаментальна опозиція в темі між початковими мотивами *a* і *b* (Приклад 1), яка реалізована «регістровою відокремленістю та спрямованістю їхніх мелодичних контурів» (там само: 21). Наративна програма цього твору полягає в усуненні «цих двох перешкод» (там само) і приведенні мотивів до гармонії та синтезу.

**Приклад 1.** Ф. Шопен, Прелюдія *G-dur*, ор. 28 № 3 (3–4 тт.)



*Третій* тип аналогічний експресивним жанрам Хаттена, тобто це твори з двома контрастними тематичними полями, які змінюють один одного. При цьому не повинно бути інших значущих тем, які б також підтримували наративну траєкторію чи перешкождали їй. До цього типу автор відносить «певні романтичні характерні твори та ліричні пісні» (там само: 26), наприклад, строфічну (тривірш) пісню Ф. Шуберта «*An den Mond*» D. 468, контрастними тематичними полями якої є *A-dur*'ний та *a-moll*'ний восьмитактові періоди.

*Четвертий* тип містить твори, у яких тема не відіграє головної ролі в наративній програмі, проте вона «позначає значущі точки на шляху наратива» (там само: 27), у той час як фундаментальну опозицію створюють нетематичні елементи. Як приклад такого твору, автор наводить фінал Струнного квартету ор. 33 № 2 Й. Гайдна, де вторгнення *Adagio* руйнує довгоочікуване повернення тонального і тематичного матеріалу та створює фундаментальну

опозицію. Цей уривок «функціонує для того, щоб зробити явним наративний конфлікт, який до цього моменту був лише латентним у попередньому матеріалі» (там само: 31).

До *п'ятого* типу належать твори, у яких тема використовується для визначення важливих для наративної програми елементів (агентів). Прикладом є вступна частина сонати *As-dur* op.110 Л. Бетховена, у якій тема «окреслює музичних “персонажів”, що взаємодіють у межах наратива» (там само).

*Шостий* тип охоплює твори, де тематичні елементи відіграють різні ролі в наративній програмі. Наприклад, у Фантазії *d-moll* В. Моцарта тематичні елементи діють на різних рівнях наратива: вони допомагають відрізнити тему від підтеми, також сигналізують про важливі моменти в оповіді та «впливають на момент розвороту, коли третя тема витісняє старий порядок» (там само: 35). Крім цього, тема сприяє організації наратива і створює певні стратегії: комічне прочитання, «в якому прихід до мажорного ладу сигналізує про бажане перевертання старої тематичної ієрархії на користь нової» (там само: 33), та іронічне, де прихід до Ре-мажору сигналізує про неважливе «заперечення страждань дійових осіб» (там само).

До *сьомого* типу належить невелика кількість творів, слухання яких викликає дисонанс між наративною інтерпретацією та масштабним тематичним полем, як, наприклад, «трагічна оповідь у радісному, ейфорійному тематичному полі» (там само: 36). До *восьмого* – твори без яскраво виражених тем, але такі, у яких можна вибудувати наратив, наприклад, навколо «питань тональності та атональності, мелодії та акомпанементу» (там само: 37), позамузичних асоціацій, запозичень тощо. Нарешті, до останнього, *дев'ятого*, типу автор відносить твори без «достатньої фундаментальної опозиційності та спрямованості для підтримки наративного прочитання, у поєднанні з відсутністю виразних кореляцій, здатних набути актуальних характеристик» (там само: 38). Це деякі твори мінімалістичних чи серійних стилів.

Конференція 1988 року у штаті Нью-Гемпшир «Музика і словесне мистецтво: взаємодія» викликала різноманітні дискусії на тему: «Чи правомірно визнавати наративний вимір у музиці?»



(Nattiez, 1990 a: 240). Ж.-Ж. Натъє, франко-канадський музикознавець, відомий своїми новаторськими працями з музичної семіології (Nattiez, 1990 b), одним із перших почав критикувати термін «музичний наратив». Науковець вважає, що без вербальної підтримки, будь то літературний текст, чи програма, чи назва, музика сама по собі не здатна бути оповіддю. «На іманентному рівні та з наративної точки зору найкраще, що може зробити музика – це імітувати темп мови та оповіді, таким чином вона набуває статусу прото-оповіді (прото-нاراتива)» (Nattiez, 2011: 3). За його твердженням, лише людська мова здатна відтворювати зміст й пояснювати, отже, наратив чистої музики – це ніщо інше, як метафора. Коли ми чуємо непрограмний інструментальний твір, ми відчуваємо події, але поєднання їх у сюжет залежить від багатьох факторів. Отже, тому і сюжет у кожного буде різним<sup>4</sup>. Проти музичного наратива виступає і К. Аббат (Abbate, 1991). Посилаючись на П. Рікера, вона стверджує, що в музиці не існує оповідача, бо в ній немає минулого часу, що свідчить про дистанцію, а отже, музика не може бути наративною.

Б. Альмен спростовує аргументи Ж.-Ж. Натъє та К. Аббат щодо неможливості існування музичного наратива та створює власний метод наративного аналізу (про який йшлося вище). Насамперед, автор зазначає, що в музичному дискурсі про наратив існує дві моделі: «модель-нащадок» (a descendant model) та «модель-сестра» (sibling model) (Almén, 2003: 2–3). Перша модель ґрунтується на уподібненні музичного наратива до літературного, через що виникають труднощі у зв'язку з відсутністю в музиці певних важливих якостей, які притаманні літературній оповіді. Замість того, щоб шукати в музиці «замасковану літературу», Альмен пропонує використовувати другу модель, яка допомагає визначити власні

---

<sup>4</sup>Як приклад, автор провів експеримент серед школярів віком 11–14 років. Він дав послухати дітям інструментальний твір, не говорячи назви, та запропонував написати історію, яку «розповідає» цей твір. Відповіді показали два моменти. Перший – кожен учень почув свою історію: від пригодницьких, воєнних до сентиментальних та біографічних. Другий – цей експеримент дав змогу визначити ключові «нاراتивні» моменти у творі, які учні інтерпретували як повороти сюжету.

нарративні можливості музики та розв'язати питання, «які є набагато менш нерозв'язними: визначення основних елементів нарратива, спільних для темпоральних медіа, способів, у які музика унікально використовує ці елементи, розуміння відмінностей між музикою, яка використовує нарративні принципи, і музикою, яка їх не використовує, а також корисні стратегії інтеграції теорії нарратива з аналітикою та історичними студіями» (там само: 3).

Отже, назвемо п'ять аргументів Натъє та Аббат щодо неможливості існування музичного нарратива, оскільки необхідні: 1) словесна підказка; 2) причинно-наслідковий зв'язок; 3) оповідач; 4) референційність; 5) драма.

*Перший* аргумент, який Натъє наводить у своїй статті (Nattiez, 2011), – це твердження, що тільки словесна підказка (програма, заголовок, вербальна основа) підштовхує слухача почути розповідь у музичному творі. Альмен спростовує його тим, що на це здатна і музична підказка, і наводить як приклад сонатну форму: «... це може бути діалектичний процес конфлікту фактур, динаміки, ключових областей або тем у сонатній формі» (Almén, 2003: 4). Тобто ми можемо почути, як певні музичні елементи вступають у конфлікт та врешті-решт приходять до нових відношень, що й стає «сюжетом» інструментального твору.

*Другий* аргумент Натъє – спостереження, що події самі по собі не складають нарратива, для цього вони мають бути пов'язані причинно-наслідковими зв'язками. Альмен у ролі контраргументу наводить приклади літературних творів із «надуманими та довільними» (там само: 6) причинними зв'язками між подіями. «Причинно-наслідкові зв'язки завжди в певному сенсі тимчасові, підлягають сумніву або альтернативному прочитанню» (там само). Автор стверджує, що саме спостерігач (читач, слухач) встановлює ці зв'язки для себе. Звідси випливає, що кожний музичний твір викликає певні «стратегії слухання, залежно від його функції чи умов виконання» (там само: 7). Наприклад, фонова, ритуальна чи функціональна музика навряд чи спонукатиме слухача до нарративної стратегії слухання, а от великі інструментальні чи вокально-інструментальні твори, швидше за все, ми будемо сприймати

як розповідь. Альмен наводить чотири особливості, які повинен мати такий твір, а саме:

- 1) «Синтаксис, який міг би групувати складові елементи у діалогічні та / або конфліктні стосунки;
- 2) постійна узгодженість цих груп у часі;
- 3) телеологічна спрямованість (принаймні одна значна зміна у відносинах між елементами від початку твору до кінця);
- 4) культурні передумови виконання, які дозволяють або запрошують слухача бути уважним до вищезгаданих ознак» (там само: 8).

У якості *третього* аргументу стверджується, що в наративному творі повинен бути оповідач. Альмен і це спростовує прикладами з літератури, де роль наратора у творі затушовується або оповідач взагалі відсутній.

*Четвертий* аргумент указує на те, що в музиці неможливо встановити, *що* діє і над *чим* діє. Альмен стверджує, що і в літературі референційні вказівки «конвенційні і, зрештою, конструюються читачем» (там само: 11). Крім того, слідом за літературознавцями, він зазначає, що основою наратива є саме «відношення між елементами» (там само), а не самі елементи.

Ці чотири аргументи стосуються першої моделі (моделі-нащадка). Альмен спростовує їх та демонструє, що вони не є суттєвими ні для літературного, ні для музичного наратива. Щоб запропонувати альтернативний підхід, автор залучає у музичний аналіз теорію наративних категорій Н. Фрая та, спираючись на концепцію Я. Лішки, дає *визначення музичного наратива* як «процесу, за допомогою якого слухач сприймає і відстежує культурно значущу трансформацію ієрархічних зв'язків у часовому проміжку» (там само: 12). Наведене визначення вказує на головуючу роль саме *слухача*, що виводить на перший план суб'єктивність музичного наратива, а також дає цьому терміну право на унікальне існування, незалежно від літературного двійника.

Далі Альмен детально розглядає чотири міфічні категорії Н. Фрая, такі як Комедія, Романтика, Трагедія та Іронія або Сатира. Ці категорії утворюють умовне коло, де відбуваються наративні

рухи: вниз від «невинності» до «досвіду» (трагічний); вгору від «досвіду» до «невинності» (комічний); або рухи в межах «невинності» чи «досвіду» (Приклад 2).

**Приклад 2.** Наративні категорії Фрая (Almén, 2003:14)



Співіснування цих чотирьох категорій визначається взаємодією протилежностей, завдяки якій встановлюється порядок або відбувається порушення ієрархії. Залежно від того, що перемагає, порядок чи порушення, та на якому боці опиняється слухачка симпатія, домінує один з чотирьох наративних архетипів. Альмен адаптує цю теорію Н. Фрая до музичного аналізу та розробляє відповідну методологію, в основі якої – визначення музичної опозиції, відстеження слухачкої симпатії до однієї зі сторін цієї опозиції та процесу досягнення чи недосягнення кінцевої мети.

*Романтика* – «перемога бажаного порядку над небажаним порушенням або опозицією» (там само: 29), тобто умовний герой долає всі перепони та приходиться до бажаної мети. У творах, що сходять до цього архетипу, може переважати одна тематична одиниця або можуть бути використані інші «ностальгічні чи патріотичні музичні теми для того, щоб викликати симпатію слухача» (там само). Як приклад твору, побудованого за романтичним архетипом, автор наводить «Болеро» М. Равеля, де тема, поступово збільшуючись в об'ємі з кожною варіацією (наростання динаміки, ущільнення фактури), приходиться до неминучої перемоги.

*Трагедія* – «невдача бажаного порушення (або здійснення свободи) всупереч обмежувальному або небажаному порядку» (там само). У творах, що орієнтовані на цей архетип, відбувається обмеження вільного розвитку музичного тематизму; підкреслення якогось другорядного елемента, який тимчасово виходить на перший план, а потім пригнічується; також використовуються теми, що «асоціюються із сумом, долею або трагедією, для посилення трагічного часового розгортання як специфічного характеру» (там само: 30). У цих творах слухачка симпатія – на боці переможених. Прикладом може слугувати Прелюдія оп. 28 № 20 *c-moll* Ф. Шопена.

*Іронія* – «придушення або усунення попереднього порядку, що призводить до небажаного стану – хаосу або порядку з іншими цінностями» (там само). У музичному плані цей архетип втілюється через використання перебільшених, гротескних тем або «спотвореної музичної конвенції» (там само); це «традиційні» п'єси, в яких певний параметр чи процес використовується настільки надмірно, що це руйнує реальність твору; «фрагментарні» та «хаотичні» композиції, в яких важко уловити якийсь сенс. У таких творах слухачка симпатія також на боці переможених. Як приклади автор називає Симфонію № 3 В. Лютославського, «Брандербурзький концерт» № 5 Й. С. Баха та «Шість маленьких п'єс для фортепіано» А. Шенберга.

*Комедія* – «виникнення нового бажаного порядку (через трансгресивний акт) з небажаного» (там само). У цьому архетипі важливий елемент «примирення» та відсутність «насиленницького порядку», а слухач симпатизує переможцям. У музиці, що відтворює

комічний архетип, присутній кінцевий синтез протилежних елементів; тема чи мотив спочатку не може досягти бажаної мети, а потім дістається її; «прихована або допоміжна тема чи мотив зрештою набуває статусу основної» (там само: 31); також з'являються гумористичні, жваві, героїчні теми, що підсилюють «ейфорійний характер комічної розв'язки» (там само). Прикладом є «Ода до радості» в останній частині Симфонії № 9 Л. Бетховена.

М. Клейн (співредактор збірки «Музика і наратив з 1900 року», 2013 р.), спираючись на методологію Б. Альмена, у статті «Іронічна оповідь, іронічне прочитання» (Klein, 2009), всупереч розповсюдженим аналітичним дослідженням інших музикознавців, розглядає Ноктюрн ор. 32/1, Баладу № 2 Ф. Шопена та Рапсодію *Es-dur* ор. 119/4 Й. Брамса як твори, що втілюють іронічний архетип. Також німецька музикознавиця М. Зіхардт спростовує аргумент К. Аббат щодо відсутності оповідача та минулого часу у музичному творі. Її доводи ґрунтуються на теорії Е. Леммерта й містять аналіз часової структури музичного твору на прикладі Сонати для віолончелі з оркестром ор. 102 № 2 Л. Бетховена, де авторка виявила такі наративні структури, як «ретроспекція» та «рекурсія», що, на її думку, підтверджує наявність у музичному творі минулого часу. «Аналіз Сонати ор. 102 № 2 показує, що минуле і спогади викликаються кількома музичними засобами: по-перше, фрагментарним поверненням теми, по-друге, розтягуванням або збиранням фрагмента теми, по-третє, перериванням музичного потоку вставкою» (Sichardt, 2005: 374). Місцем застосування цих прийомів, за словами дослідниці, є кода та сольна каденція в інструментальному концерті.

Е. Тарасті у ґрунтовному дослідженні «Теорія музичної семіотики» (Tarasti, 1994) дає детальний огляд області музичної наратології. Насамперед, автор визначає три випадки існування наративності в музиці. Якщо Б. Альмен стверджував, що існують певні «стратегії слухання», тобто, налаштовуючись почути у творі оповідь, ми її почуємо, то перший з випадків прояву наративності Е. Тарасті пов'язує з певною стратегією виконання, й зазначає, що «музичне висловлювання може бути вимовлене таким чином, що набуває

семантичного значення» (Tarasti, 1994: 23), порівнюючи цей процес із «певними модалізаціями» (там само). Такий бік наративності враховує взаємодію між «суб'єктом та об'єктом у процесі музичної комунікації» (там само). Другий випадок прояву наративності – це існування наративних структур «на рівні музичного висловлювання» (там само). Нарешті, третій, більш загальний із проявів наративності – це «категорія людського розуму, компетенція, що передбачає впорядкування часових подій у певний порядок, синтагматичний континуум» (там само: 24).

Автор пропонує розрізнити два типи наративної програми: поверхневої та глибинної структури. Першу Тарасті порівнює зі структурою «комунікації», аргументуючи це тим, що їй належать теми, які виникли спочатку в зовнішніх умовах, а потім були адаптовані до музичного дискурсу (деякі «теми» класичного стилю – танці, марші, мисливські сигнали тощо, а також риторичні фігури епохи Бароко). Другий тип (глибинний рівень) автор пов'язує зі структурою означування, коли значення виникають через «модалізацію». «Суб'єкт привносить “сенсація” в абстрактні, рухомі звукові форми лише у процесі слухання музики, модалюючи музичну структуру так само, як мовець модалює мову побажаннями, волею, переконаннями та емоціями» (там само: 27).

Цю ідею автор розглядає на прикладі теорії тональної музики Ф. Лердала та Р. Джекендоффа, яка допомагає визначити «нاراتивний рух музичного твору» (там само: 23). Сенс її зводиться до того, що всі висоти тональної композиції створюють ієрархію напруги, яка визначає відносини підпорядкування / домінування (повинен / хочу) між її структурними елементами, що в результаті формує «арку напруги між початком та кінцем твору» (там само), яка і є втіленням «нاراتивного» або «енергійного» руху. У цій теорії автор знаходить і відповідники категоріям «буття» та «дія»: «буття» тонів співвідноситься зі структурою ієрархічного підпорядкування тональних елементів, а музична «дія» – з розміщенням цих нерівнозначних тонів у лінійному порядку. Таким чином, ці терміни майже ідентичні поняттям «парадигма» та «синтагма». «Парадигматичні ієрархії, у свою чергу, можна легко представити як опозиційні відношення,

такі як протилежність, суперечливість та імплікація, а також як модель, що складається з цих відношень» (там само: 29). За словами автора, музична подія відбувається тоді, коли «елементи музичної синтагми» (там само) набувають різної цінності. Але елементом оповіді ця подія стає тоді, коли підтримується на різних рівнях. Наприклад, коли перехід від основної до домінантової тональності в сонатній формі підкреслюється ще й на фактурному рівні. «Наративність у музиці базується на іманентному процесі означування, тобто на модальних структурах, які є напруженням, прихованим у синтаксичних структурах; але для того, щоб виникла наративність, модальні (та інші) структури повинні бути на передньому плані» (там само: 30). Ще одним стилістичним прийомом, який призводить до оповідності, Тарасті називає «навмисне порушення синтаксичних структур» (там само: 31).

Для визначення наративності в музиці автор також використовує поняття «*ізотопія*», яке літературознавець А. Греймас запозичив із фізики. Ізотопії у музиці – це «елементи знаковості» (там само: 30), але вони не статичні, а «радіше рухомі, зростаючі, зменшувані, динамічні утворення, за допомогою яких можна зобразити внутрішню напругу та наративні висловлювання музичного твору» (там само: 31). Ізотопії можуть існувати на різних рівнях, можуть перетинатися або функціонувати одночасно. Автор пропонує розрізняти три категорії ізотопій – *просторову, часову та акторську*. Просторові ізотопії можуть стосуватися тонального простору. Як приклад, автор наводить сонатну форму, де поняття дисонансу в тональному просторі підняте до рівня структури. Але наративна структура з'являється лише тоді, коли виникає взаємозв'язок просторової та часової ізотопій: «коли просторовий дисонанс, утворений цими ізотопіями, темпоралізується – парадигматичний зв'язок переходить у синтагму, зв'язок перетворюється на операцію – тільки тоді виникає наративна музична структура» (там само: 32). Категорії акторської ізотопії відповідає термін «тема-актант». Одним з наративних прийомів Тарасті називає прийом розміщення теми-актанту в «неправильній» ізотопії (наприклад, у неправильній тональності або з «чужим» акомпанементом), після чого йде її



повернення у «своє» середовище. Говорити про наратив у музичному творі можна в тому випадку, коли ізотопії цих трьох категорій розміщені на двох рівнях: спочатку на глибинному рівні з'являється просторовий дисонанс (наприклад, дві тональні висоти як втілення «протилежності»), далі цей «ієрархічний зв'язок набуває темпоральності» (там само: 34) і переходить на поверхневий рівень, де акторська ізотопія за допомогою модалізації створює ефект «впізнаваності». Нарешті, перехід музичного змісту з цього поверхневого (образного) рівня до свідомості людини постає як «явище, що здатне нести і давати значення» (там само: 34).

Ідеї А. Греймаса стали також і основою методології, запропонованої М. Грабоч, авторкою книг і статей з музичної семіології та наратології (Grabócz, 2004, 2009). *Музичну наративність* дослідниця визначає як «спосіб організації знакових одиниць у музичній формі» (Grabócz, 2020: 201). Свою теорію авторка презентує на прикладі творів Ф. Ліста й зазначає, що в інструментальній творчості композитора проглядає «канонічна наративна структура» (там само: 204), яка містить певні послідовності тем або ізотопій. Наприклад, у процесі аналізу «Долини Обермана» М. Грабоч визначає чотири етапи оповідної програми цього твору: це «тема плачу», «пасторально-любовна тема», «тема бурі або боротьби» та «“релігійна” тема, що проявляється у трансцендентному пантеїзмі» (там само: 205).

Представлені вище, а також багато інших музикознавців зосередили свою увагу саме на питанні визначення наратива в «чистій» музиці. Крім цього, існують численні дослідження, об'єктом уваги яких є наратив у музичному творі з вербальним текстом. Як приклад, назвемо статтю австралійського вченого та композитора Г. Хейра «Драматична оповідь і музична наративність у творчості Джилліан Вайтхед», де автор досліджує наративність жанру, який визначає як «музичний театр» (Hair, 2004: 159). Вплив на музику структури вербального тексту обумовив використання інших методів аналізу, виявлення яких потребує окремої уваги в подальших дослідженнях.

### **Висновки.**

Таким чином, розробка теорії музичної наративності у вітчизняному музикознавстві перебуває на початковому етапі: І. Пясковський

досліджує це питання лише на матеріалі поліфонічної музики, А. Івко розглядає тільки один аспект наративності – подієвість у вокальних та інструментальних творах, Лю Ся та С. Лисюк фокусуються на виконавському аспекті наративності, а В. Степурко та Я. Бардашевська застосовують синтетичний підхід до аналізу сучасних інструментальних творів.

У зарубіжному музикознавстві питання музичного наратива отримало значно більш глибоке вивчення. Р. Хаттен, проводячи паралелі з казкою та оповідачем, доводить існування наратива в «чистій» музиці й створює теорію експресивних жанрів, що є носіями трагічного, пасторального, героїчного начал, і чия поява в музиці пов'язана зі змінами виразних станів, яка сприяє переходу дискурсу на новий, вищий рівень (коментар «оповідача»). Його концепцію використовує у своїх дослідженнях Б. Альмен, який також адаптує до музичного аналізу теорію наративних архетипів Я. Лішки та Н. Фрая; на останню спирається і М. Клейн. Дослідники Е. Тарасті та М. Грабоч посилаються на моделі «ізотопій» А. Греймаса. При цьому деякі музикознавці виступають проти ідеї музичного наратива (Ж.-Ж. Натъє та К. Аббат), проте численні статті (серед них Б. Альмена та М. Зіхардт) спростовують їхні аргументи.

Отже, здійснений метааналіз дискурсу щодо музичного наратива дозволяє зрозуміти сталий інтерес до цього питання з боку численних дослідників із різних країн, який залишається актуальним до сьогодні. Окремі ґрунтовні теорії зарубіжних учених, що висвітлені в цій статті, мають значну методологічну цінність і надають можливість розширити усталені межі музичної семіотики. Однак стислі рамки нашого огляду, як і відсутність доступу до деяких значущих зарубіжних праць і сучасних наукових ресурсів не дозволяє наразі зробити його повнішим.

Більш глибоке й повне вивчення наукового дискурсу з питань музичного наратива в сучасному зарубіжному та українському музикознавстві складає *перспективу* наших досліджень. Зокрема, актуальним видається розгляд сучасних методів аналізу музики з вербальною основою, що є окремим аспектом теми наратива в музиці.

## ЛІТЕРАТУРА

- Івко, А. В. (2008). *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Лисюк, С. Р. (2011). *Наративний підхід в характеристиці стилєвих і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Лю Ся (2021). *Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пясковський, І. Б. (2003). *Поліфонія*. Київ: ДМЦНЗКіМУ.
- Степурко, В. І., & Бардашевська, Я. М. (2018). Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2 (11), 141–145, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm\\_2018\\_2\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2018_2_26).
- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Almén, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), 1–39, <https://www.jstor.org/stable/30041082>
- Almén, B. (2004). Narrative and Topic. *Indiana Theory Review*, 25, 1–38, <https://www.jstor.org/stable/24045280>
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Grabócz, M. (2004). *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Grabócz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan.
- Grabócz, M. (2020). *From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and analyses*. In E. Sheinberg, & W. Dougherty (Eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification. Routledge Music Handbooks*, (pp. 197–206). New York (NY): Routledge (Taylor & Francis Group), [http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453\\_.pdf](http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453_.pdf)
- Hair, G. (2004). Dramatic Narrative and Musical Narrativity in Gillian Whitehead's 'Hotspur'. In L. Kouvaras & R. Martin, & G. Hair (eds.). *Loose Canons: Papers from the National Festival of Women's Music, Canberra, 2001*, pp. 159–171. Canberra: Southern Voices,

- [https://www.researchgate.net/publication/29815112\\_Dramatic\\_narrative\\_and\\_musical\\_narrativity\\_in\\_Gillian\\_Whitehead's\\_Hotspur](https://www.researchgate.net/publication/29815112_Dramatic_narrative_and_musical_narrativity_in_Gillian_Whitehead's_Hotspur)
- Hatten, R. (1991). On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98, <http://www.jstor.org/stable/24045351>
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005zts>
- Klein, M. (2009). Ironic Narrative, Ironic Reading. *Journal of Music Theory*, 53 (1), 95–136, DOI: 10.1215/00222909-2009-022
- Maus, F. E. (1991). Music As Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34, <https://www.jstor.org/stable/24045349>
- Nattiez, J.-J. (1990 a). Can One Speak of Narrativity in Music?, K. Ellis (Trans.) *Journal of the Royal Musicological Association*, 115 (2), 240–257, <https://www.jstor.org/stable/766438>
- Nattiez, J.-J. (1990 b). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. C. Abbate (Trans.). Princeton: Princeton University Press. (Original published in 1987).
- Nattiez, J.-J. (2011). La Narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie*, 21, 1–19. DOI: 10.4000/narratologie.6467
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. *Die Musikforschung*, 58 (4), 361–375, <http://www.jstor.org/stable/41125823>
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Wieneke, J. (2007). Hannover, 24. bis 26. November 2006: „Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“. *Die Musikforschung*, 60 (2), 156–157, [https://www.researchgate.net/publication/299054337\\_Hannover\\_24th\\_to\\_26th\\_November\\_2006\\_The\\_composer\\_as\\_a\\_narrator\\_Narrativity\\_in\\_Dmitri\\_Shostakowitsch's\\_instrumental\\_music](https://www.researchgate.net/publication/299054337_Hannover_24th_to_26th_November_2006_The_composer_as_a_narrator_Narrativity_in_Dmitri_Shostakowitsch's_instrumental_music)

## REFERENCES

- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].

- Almén, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), 1–39, <https://www.jstor.org/stable/30041082> [in English].
- Almén, B. (2004). Narrative and Topic. *Indiana Theory Review*, 25, 1–38, <https://www.jstor.org/stable/24045280> [in English].
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Grabócz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification [Music, narrative, signification]*. Paris: L'Harmattan [in French].
- Grabócz, M. (2004). *Zene és narrativitás [Music and narrative]*. Pécs: Jelenkor Kiadó [in Hungarian].
- Grabócz, M. (2020). *From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and analyses*. In E. Sheinberg, & W. Dougherty (Eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification. Routledge Music Handbooks*, (pp. 197–206). New York (NY): Routledge (Taylor & Francis Group), [http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453\\_.pdf](http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453_.pdf) [in English].
- Hair, G. (2004). Dramatic Narrative and Musical Narrativity in Gillian Whitehead's 'Hotspur'. In L. Kouvaras & R. Martin, & G. Hair (eds.). *Loose Canons: Papers from the National Festival of Women's Music, Canberra, 2001*, pp. 159–171. Canberra: Southern Voices, [https://www.researchgate.net/publication/29815112\\_Dramatic\\_narrative\\_and\\_musical\\_narrativity\\_in\\_Gillian\\_Whitehead's\\_Hotspur](https://www.researchgate.net/publication/29815112_Dramatic_narrative_and_musical_narrativity_in_Gillian_Whitehead's_Hotspur) [in English].
- Hatten, R. (1991). On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98, <http://www.jstor.org/stable/24045351> [in English].
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005zts> [in English].
- Ivko, A. V. (2008). *Event aspects of the XX century musical form*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Klein, M. (2009). Ironic Narrative, Ironic Reading. *Journal of Music Theory*, 53 (1), 95–136, DOI: 10.1215/00222909-2009-022 [in English].
- Liu Xia (2021). *The performing specifics of narrative genres of vocal music*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Lysiuk, S. R. (2011). *The narrative approach of the characterization of the style and stylistic features of the piano performing*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Maus, F. E. (1991). Music As Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34, <http://www.jstor.org/stable/24045349> [in English].
- Nattiez, J.-J. (1990 a). Can One Speak of Narrativity in Music?, K. Ellis (Trans.) *Journal of the Royal Musicological Association*, 115 (2), 240–257, <https://www.jstor.org/stable/766438> [in English].
- Nattiez, J.-J. (1990 b). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. C. Abbate (Trans.). Princeton: Princeton University Press. (Original published in 1987) [in English].
- Nattiez, J.-J. (2011). La Narrativisation de la musique [The Narrativization of Music]. *Cahiers de Narratologie [Narratology notebooks]*, 21, 1–19, DOI: 10.4000/narratologie.6467 [in French].
- Piaskovsky, I. B. (2003). *Polyphony*. Kyiv: DMTSNZKiMU [in Ukrainian].
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Music? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 [Narrativity in Music? Considerations based on Beethoven's Violoncello Sonata op. 102 No. 2]. *Die Musikforschung [Music Research]*, 58 (4), 361–375, <http://www.jstor.org/stable/41125823> [in German].
- Stepurko, V. I., & Bardashevskaya, Ya. M. (2018). Narrative differences in the works of contemporary Ukrainian composers. *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, 2 (11), 141–145, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvlfm\\_2018\\_2\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvlfm_2018_2_26).
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Wieneke, J. (2007). Hannover, 24. bis 26. November 2006: „Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“ [Hannover, 24th to 26th November 2006: “The composer as a narrator. Narrativity in Dmitri Schostakowitsch's instrumental music”]. *Die Musikforschung [Music Research]*, 60 (2), 156–157, [https://www.researchgate.net/publication/299054337\\_Hannover\\_24th\\_to\\_26th\\_November\\_2006\\_The\\_composer\\_as\\_a\\_narrator\\_Narrativity\\_in\\_Dmitri\\_Schostakowitsch's\\_instrumental\\_music](https://www.researchgate.net/publication/299054337_Hannover_24th_to_26th_November_2006_The_composer_as_a_narrator_Narrativity_in_Dmitri_Schostakowitsch's_instrumental_music) [in German].

**Oleksandra Shara**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Music Theory  
e-mail: sharafilatova@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0007-7753-2303

**The theory of narrative in the musicological discourse*****Statement of the problem.***

*The eternal debate, how words and music interact with each other, runs through the history of musical art, covering both vocal works, where the leading role of the verbal base is obvious, and instrumental works, where the influences of verbal genres give rise to new qualities and corresponding expressive complexes. One of these qualities is “narrativity”, i.e. narration based on eventfulness that in music, especially purely instrumental one, has a specific character. The notion of “narrative” has moved far beyond the boundaries of a single discipline and has become the object of active theoretical research in 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, including the music world. The concept of narrative in music has been considered in a number of studies by foreign scholars (Hatten, 2004; Klein, 2009; Almen, 2003, 2004, 2008; Tarasti, 1994; Grabocz, 2004; Hair, 2004, and others) and Ukrainian researchers (Ivko, 2008; Piaskovsky, 2003; Lysiuk, 2011, and others).*

***Objectives, methods and novelty of the research.***

*The purpose of the study is the meta-analysis of the discourse on music narrative and highlighting some of the fundamental theories and methods of narrative analysis. For the first time, an attempt was made to systematize the narrative concepts of Ukrainian and foreign researchers and to highlight the approaches of foreign scientists to the issues of narrative analysis for their further application and development in Ukrainian musicology. A combination of methods of generalization and systematization, as well as comparative analysis of information, was used as a research tool.*

**Results.** *The research shows that the theory of musical narrativity in national musicology is currently at the initial stage. I. Piaskovsky studies this issue on the material of polyphonic music only, A. Ivko considers merely such aspect of narrativity as eventfulness in vocal and instrumental works, Liu Xia and S. Lysiuk focus on the performance embodiment of music narrative, and V. Stepurko &*

*Ya. Bardashevskaya apply a synthetic approach to the analysis of contemporary instrumental works.*

*Foreign musicology, which has already studied the issue of musical narrative in detail, offers the various theories and methods to analyse it. R. Hatten, drawing parallels with a fairy tale and a storyteller, proves the existence of a narrative in “pure” music and creates a theory of expressive genres that are carriers of tragic, pastoral, heroic principles, and whose appearance is associated with change of current music state, which the author calls “shifting to a higher level of discourse” (Hatten, 1991: 76) ( similar to the “narrator’s” comment). B. Almen uses this concept in his research and adapts the theory of narrative archetypes by J. Liszka and N. Frye to musical analysis; M. Klein also relies on the latter. B. Almen uses this concept in his research and adapts the theory of narrative archetypes by J. Liszka and N. Frye to musical analysis; M. Klein also relies on the latter. Besides, B. Almen creates a classification of the correlations of the musical theme and narrative in an instrumental work. E. Tarasti and M. Grabocz refer to the models of A. Greimas in their analytical studies. There are scholars who oppose the idea of musical narrative (J.-J. Nattiez and C. Abbate), but numerous researchers (including B. Almen and M. Sichardt) refute their arguments, which indicates the active entry of the concept of “narrativity” into the musicological discourse in different countries of the world.*

### **Conclusion.**

*Thus, the meta-analysis of the discourse on musical narrative, although not complete, allows us to understand the interest of researchers from all over the world in this issue, which remains relevant to this day. The issue of musical narrative is a complex one that requires further research and expansion of the field of musicology.*

**Keywords:** *narratology; musical narrative; the concept of narrative in music; musicological theories; theories of narrative analysis; methods of musical analysis; musical semiotics.*

*Стаття надійшла до редакції 1 вересня 2023 року*



## Розділ 2.

**МУЗИКАНТ-ВИКОНАВЕЦЬ: ШЛЯХ ДО ПРОФЕСІЇ**

УДК 78.035:780.644.2]:78.071.2Озі](44)«17/18»(045)

DOI 10.34064/khnum1-6802

***Нечесний Ігор Зіновійович***

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства

e-mail: igorkonec@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-1743-0488

**Етьєн Озі – «чудовий фаготист неймовірного таланту»**

*Розглядається виконавська діяльність Етьєна Озі (1756–1813) і його внесок у формування французької фаготної школи кінця XVIII – початку XIX століття. Показано основні етапи виконавської діяльності і творчого розвитку митця у дореволюційний (до 1789 року) і післяреволюційний періоди. Здійснюється аналіз соціально-економічних і культурно-політичних чинників, пов'язаних із Французькою революцією, та їх вплив на процес оновлення й розвитку музично-виконавської інфраструктури Парижа. Новизна дослідження полягає в розкритті маловідомих фактів виконавської діяльності Е. Озі і визначенні його внеску у становлення французької фаготної школи. За результатами дослідження з'ясовано, що Е. Озі був одним з перших французьких музикантів, які презентували фагот як сольний інструмент, створюючи для нього різножанровий концертний репертуар. Регулярні виступи у «Духовних концертах» і престижних залах Парижа дозволили йому впевнено вийти на провідні позиції не тільки серед французьких, але й серед європейських фаготистів. Активна виконавська творчість і невтомна педагогічна діяльність Е. Озі у Паризькій консерваторії мали вирішальний вплив на розвиток європейського фаготного мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття.*

**Ключові слова:** творчість Е. Озі; фагот; виконавство; оркестр; репертуар; «Духовні концерти»; Паризька консерваторія.

### Постановка проблеми.

Творчі досягнення Етьєна Озі (1756–1813) виділяються вагомістю результатів у різних сферах його багатогранної діяльності. Вже на початку виконавської кар'єри він успішно дебютував як соліст-фаготист у *Concerts Spirituels* і протягом більш ніж двох десятиліть активно виступав у кращих залах французької столиці. Не менш значним досягненням Озі-педагога стала підготовка першого офіційного видання «*Nouvelle méthode de basson adoptée par le Conservatoire*» (1803), котре на довгі роки залишалося головним посібником для підготовки фахівців у Паризькій консерваторії. Композиторський доробок митця також представляв важливу частку фаготового репертуару, який використовувався у виконавській і педагогічній діяльності протягом XIX століття. Незважаючи на вагомність внеску Е. Озі у всіх сферах фаготно мистецтва, виконавська діяльність митця ще не отримала належної оцінки в наукових розвідках сучасних дослідників і вимагає більш детального вивчення.

**Останні дослідження і публікації.** Серед робіт вітчизняних науковців фактично відсутні спеціальні публікації, присвячені творчій діяльності Е. Озі та його ролі у заснуванні французької фаготної школи. Окремі епізоди біографії музиканта фрагментарно висвітлює у своєму фундаментальному довідковому виданні «Фагот від А до Я» видатний український фаготист, педагог і вчений В. М. Апатський (2017). Більш глибоко постать французького митця розглядається зарубіжними дослідниками, серед наукових розвідок яких слід виділити дисертацію і монографію Г. Ю. Грізвудла (Griswold, 1979), у котрій достатньо детально розкривається виконавська, педагогічна і композиторська творчість Озі. Однак за більш ніж сорокарічний період після її написання відбулось певне оновлення історичних матеріалів, отже, необхідні уточнення і корекція окремих фактів біографії музиканта. З останніх публікацій, у яких, відповідно до обраного ракурсу роботи, фрагментарно розглядається творча діяльність Е. Озі, необхідно згадати монографію О. Тіффу «Французький фагот у XIX столітті. Теорія і репертуар» (Tiffou, 2022) і дисертацію А. Д. Морено «Гра на фаготі в перспективі. Характер і практика виконання з 1800 по 1850 рік» (Moreno, 2013).

**Метою статті** є висвітлення основних етапів виконавської діяльності Етьєна Озі і визначення його ролі у процесі розвитку французького фаготного мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття.

**Методологія дослідження.** Висвітлення виконавської діяльності Е. Озі потребувало застосування таких методів дослідження, як історичний – при розкритті ідеологічних і соціально-економічних чинників впливу Французької революції на розвиток музичного мистецтва; історіографічний – для вивчення та інтерпретації музично-критичних джерел XVIII століття. Хронологічний метод був застосований при визначенні часової послідовності концертно-виконавської діяльності Е. Озі; контекстно-біографічний – для характеристики основних етапів творчої діяльності митця.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Французька фаготна школа вже більше двох століть посідає чільне місце в європейському фаготному мистецтві. Серед її представників особлива роль належить Етьєну Озі (1754–1813) – видатному виконавцю, композитору, педагогу, музичному діячу і фундатору класів фагота Паризької консерваторії. Саме він стояв біля витоків формування національної виконавської школи і зумів уже на початковому етапі її становлення створити міцний фундамент для успішного розвитку фаготного мистецтва у Франції. Його перші кроки у царині виконавства на духових інструментах безпосередньо пов'язані з військовими духовими оркестрами, котрі при відсутності у країні у XVIII столітті спеціальних музичних навчальних закладів залишались єдиними музично-освітніми установами, де можна було професійно оволодіти грою на декількох духових інструментах. У цей час мультиінструментальна практика була достатньо поширеним явищем, оскільки давала виконавцю більш широкі можливості працевлаштування. Відповідно, формування Озі як музиканта-виконавця на початковому етапі навчання відбувалось на мультиінструментальних засадах.

Поглиблені заняття безпосередньо на фаготі пов'язані з іменем видатного фаготиста Мангеймського оркестру Георга Венцеля Ріттера

(1748–1808), який наприкінці 1777 року разом зі своїми колегами вирушає у гастрольну поїздку до Парижа і залишається там до осені 1778 року. В. А. Моцарт, який під час свого перебування в Мангеймі тісно співпрацював із музикантами оркестру, у своєму листі батькові називав пана Ріттера «чудовим фаготистом» (Anderson, 1985: 402). Ще вищу оцінку майстерності німецького музиканта дав відомий ірландський тенор, композитор і театральний менеджер Майкл Келлі (1762–1826), який вважав його «найкращим фаготистом, якого будь-коли доводилось слухати» (Kelly, 1826: 8).

Перебуваючи у Парижі, Г. В. Ріттер як соліст активно виступає у «Духовних концертах»<sup>1</sup> і одночасно дає уроки гри на фаготі. Саме успішні сольні виступи мангеймського віртуоза в «Духовних концертах» посилили інтерес Етьєна до фагота і викликали в нього бажання пройти посилений курс виконавської майстерності у визнаного митця і досвідченого педагога. Зазначимо, що на той час у Парижі було дев'ять педагогів-фаготистів, які навчали гри на інструменті, в їх переліку фігурували імена соліста королівського театру *l'Opéra* – Дарда (Dard) – та інших відомих виконавців столичних оркестрів (Almanach, 1777: 179). Однак Озі обрав Г. В. Ріттера, котрий вважався одним із лідерів у європейському фаготному виконавстві. Молодий фаготист близько півроку відвідував приватні уроки німецького музиканта, а після його від'їзду до Мюнхена продовжив вдосконалювати свою майстерність самостійно. Наполегливість Озі під час навчання у Ріттера принесла свої результати і дозволила французькому фаготисту досить швидко зайняти чільне місце серед паризьких солістів-інструменталістів. Свідченням цього можна вважати сольний дебют Етьєна Озі з Концертом П. Д. Дешєя (P. D. Deshayes) у *Concert Spirituel* 8 грудня 1779 року, коли паризька публіка відкрила для себе нове яскраве ім'я. Якщо у короткому повідомленні «*Mercure de France*» лише стисло підкреслюється «вдалий дебют Озі» разом із 13-річною арфісткою

---

<sup>1</sup> Всього Г. В. Ріттер виступив у «Духовних концертах» із сольними програмами шість разів, що для іноземного музиканта вважалось надзвичайно високим показником (Liproti, 1997: 23).

Штелер (Mercure..., 1779: 54), то музичні оглядачі інших видань значно емоційніше оцінили «вільну і впевнену гру» митця, виділяючи «прекрасну якість звучання на такому нечутливому інструменті та ідеальну точність інтонації, що дозволяє йому увійти до числа найкращих артистів» (Griswold, 2000).

Не менш цікавою є характеристика високопрофесійної гри 25-річного фаготиста автором Концерту, що виконувався, котрий був присутній на прем'єрі власного опусу в залі королівського палацу в Тюільрі, де переважно у дні Великого і Різдяного постів регулярно проводились «Духовні концерти». П. Д. Дешей у своєму дописі в «*Journal de Paris*» зазначав: «Пан Озі – чудовий фаготист неймовірного таланту» (Deshayes, 1780: 398).

Після вдалого дебюту сольна виконавська діяльність Е. Озі значно активізувалась. З 20 березня по 2 квітня<sup>2</sup> 1780 року відбулись чотири виступи перед паризькою публікою, на яких він представив і свої власні твори, і концерти відомого французького флейтиста й фаготиста Ф. Дев'єна, а також новий опус П. Д. Дешей.

Вже на початку 1780 років Озі стає найбільш затребуваним виконавцем-солістом серед паризьких фаготистів, і популярність його неухильно зростає. Майстерність молодого митця отримала високу оцінку не тільки на шпальтах громадсько-політичних видань, але й у спеціальних музичних газетах та журналах, які тільки починали з'являтися у Парижі і активно висвітлювали музичне життя столиці. У своїх рецензіях критики звертають особливу увагу на неперевершене звучання фагота, який «оживає під пальцями цього віртуоза і настільки вражає приємним звуком вуха слухача, що неможливо стриматися від того, щоб аплодувати митцю і відчувати задоволення, яке приносить йому гра *навіть* на цьому інструменті» (Almanach, 1782: 282). Бездоганна майстерність Е. Озі змушує оглядача змінити своє ставлення до сольного потенціалу фагота й обмежених, на його думку, художньо-образних і звуковиражальних можливостей інструмента, який автор вважав технічно недосконалим.

---

<sup>2</sup> Повідомлення про виступи Е. Озі в «Духовних концертах» друкувались у «*Journal de Paris*» за 20, 24, 26 березня і 2 квітня 1780 р.

Успішні сольні виступи у «Духовних концертах» стали початком нового етапу музичної кар'єри Е. Озі, котрий у 1783 році був запрошений на службу знаним паризьким поціновувачем мистецтва герцогом Орлеанським Луї-Філіпом I (1725–1785). Музикант продовжив свою виконавську діяльність як оркестрант невеликої інструментальної капели герцога, одночасно працюючи над створенням нових композицій не тільки для фагота, але й для оркестру, оскільки духовий ансамбль *Harmoniemusik*<sup>3</sup> герцога Орлеанського, до складу якого найчастіше входили два кларнети, два фаготи та дві валторни, існував ще з 1760 років і регулярно брав участь у *Concerts Spirituels*.

Необхідність постійного оновлення репертуару для духового ансамблю вимагала активізування композиторських зусиль саме у цьому музичному жанрі. Протягом 1783–1791 років для секстету духових інструментів Е. Озі створює 32 сюїти *Harmoniemusik*, які періодично виконувались не тільки у резиденції герцога Орлеанського Луї-Філіпа I, але й у залах королівського палацу Тюїльрі та на інших концертних площадках Парижа.

Перебування Е. Озі на службі в герцога не стало перепорою для його сольних виступів у *Concerts Spirituels* і участі в інших оркестрових колективах. Надзвичайною щільністю концертів, які відбувалися як протягом Великого і Різдвяного постів, так і в літні місяці, відзначений 1783 рік. Найбільш активними сольні виступи музиканта були у березні і квітні, коли він вісім разів демонстрував своє мистецтво перед вишуканою публікою королівського палацу в Тюїльрі. Партнерами Е. Озі у концертах досить часто були інші виконавці на духових інструментах, зокрема відомі паризькі

---

<sup>3</sup> *Harmoniemusik* (нім.), *colonnes d'harmonies* (фр.) – достатньо поширений від середини XVIII століття до 1830 років різновид ансамблю духових інструментів, у склад якого входили 6–10 виконавців. Найчастіше використовувався секстет – два кларнети (гобої), два фаготи і дві валторни, – основною функцією якого було забезпечення музичних розваг під час обідів і світських заходів заможної еліти. Також ансамблі *Harmoniemusik* виступали на публічних і приватних концертах, акомпануючи солістам.

віртуози-кларнетисти Е. Солер (1753–1817) і Мішель Йост (1754–1786), а також валторніст Туртурель.

Виступи у «Духовних концертах» іноді скидалися на творчі змагання солістів з кращого виконання нових опусів. Саме так характеризує дописувач *Journal de Paris* «поєдинок» Етьєна Озі і Мішеля Йоста на сцені палацу Тюїльрі 27 березня 1783 року: «Концерт для фагота виявився прекрасним жанром і ми захоплювалися ідеальним виконанням Е. Озі, але пан Мішель забрав усі голоси, довівши своє виконання на кларнеті до такого ступеня досконалості, яке навряд чи можна буде коли-небудь почувти» (*Musique*, 1783).

Музична критика як один із важливих факторів формування професійного іміджу виконавця суттєво впливала на кар'єру Озі, особливо в умовах гострої творчої конкуренції. Аналізуючи публікації паризьких періодичних видань 1780 років, присвячені оглядам концертів, можна виявити, що серед фаготистів, котрі виходили на сцену як солісти, ім'я Етьєна Озі зустрічається найчастіше. Безумовно, він був не єдиним виконавцем на фаготі, який виступав перед столичною публікою. З його колег-конкурентів у газетних публікаціях неодноразово згадуються фаготист Гранд Опера Ж.-П. Тюлу (1740–1799) і мультиінструменталіст Франсуа Дев'єн (1759–1803), який у «Духовних концертах» віддавав перевагу флейті, граючи на фаготі достатньо рідко<sup>4</sup>. Незважаючи на те, що протягом багатьох років (1789–1801) він, як оркестровий музикант, був фаготистом Театру Месьє (*Théâtre de Monsieur*), сольна виконавська і педагогічна кар'єра Дев'єна все ж більшою мірою пов'язана із флейтою. Створивши значну кількість концертних симфоній із солюючими духовими інструментами, у тому числі й фаготом, він періодично запрошував для їх виконання Е. Озі, який в окремих концертах був партнером Дев'єна-флейтиста.

Перебуваючи на службі у герцога Луї-Філіпа I, Е. Озі плідно співпрацював з іншими музичними колективами Парижа, серед яких

---

<sup>4</sup> Дебют Дев'єна-фаготиста, як повідомляло видання *Journal d Paris*, відбувся 25 березня 1784 року в Concert Spirituel у королівському палаці, де він виконав свій Концерт № 1 для фагота з оркестром.

виділялось «Олімпійське товариство», широко відоме як масонська «Олімпійська ложа найвищої поваги» (див. *La Société Olympique – Loge L'Olympique de la Parfaite Estime*, n. d.). Основною метою її членів було «плекати музику та давати чудові концерти, щоб замінити концерти аматорів»<sup>5</sup> (Thiéry, 1787: 278–279). Е. Озі, як свідчать архівні документи, у 1783–1786 роках був першим фаготистом оркестру «Олімпійської ложі», який налічував 65 музикантів; серед них, окрім відомих композиторів, інструменталістів та вокалістів, були високотитуловані дилетанти (Quoy-Bodin, 1984: 103).

Однак творча діяльність Озі не обмежувалась оркестром «Олімпійської ложі». Як стверджує Г. Грізволд, Е. Озі був членом трьох різних лож, у оркестрах яких існували інструментальні склади *colonnes d'harmonies* (Griswold, 2000). У 1784 році для секстету духових масонського товариства «Об'єднання друзів Святої Цецілії» («*Amis Reunis, Sainte-Cicile*») він написав декілька сюїт, тому у списках членів «Олімпійської ложі» Озі фігурує не як виконавець, а як композитор (Quoy-Bodin, 1984: 103). На відміну від оркестру «Олімпійської ложі», ансамбль товариства «Об'єднання друзів Святої Цецілії» був значно компактнішим, до нього входили «шість відомих музикантів, окремі з яких служили у придворному оркестрі короля» (Pinaud, 1993: 145). Смерть герцога Орлеанського Луї-Філіпа I (1785), який щедро фінансував музикантів свого ансамблю *Harmoniemusik* і підтримував оркестр «Олімпійської ложі», стала непоправною втратою для виконавців і основною причиною припинення їх діяльності (Hennebelle, 2001: 408).

Висока репутація кращого фаготиста Парижа і регулярні виступи у залах королівського палацу допомогли Озі досить швидко отримати посаду камерного музиканта королівської капели, що відкривала нові

---

<sup>5</sup> Товариство концертів аматорів (*Concert des Amateurs*) було засновано 1769 року Ф. Госсекком. Основна його мета полягала в організації концертів сучасної музики, до програм яких часто включали неопубліковані твори композиторів. Через брак фінансування, котре забезпечували меценати, товариство припинило існування у 1781 році.



можливості професійного росту й привабливі кар'єрні перспективи та гарантувала фінансову забезпеченість.

Револьюційні події 1789 року докорінно змінили музичну інфраструктуру Франції і значно вплинули на подальшу виконавську діяльність Е. Озі. Як і більшість музикантів, що служили у королівській капелі, після її розпуску і закриття «Духовних концертів» навесні 1790 року (див: Élart, 2015) він був змушений шукати нове місце служби. Втративши престижну посаду в одному із кращих королівських оркестрів Парижа, Озі намагається знайти достойний колектив, робота в якому дала б йому можливість зберегти свій високий професійний статус і забезпечила певну економічну стабільність. Оркестр цирку Пале-Рояль (*Palais Royal*) стає на недовгий час основним місцем його творчої діяльності як соліста й оркестранта, значною мірою задовольнивши побутові потреби 36-річного музиканта. Концертна практика і репертуарна політика цього колективу на початку 1790 років була орієнтована на різні верстви населення, відмінні за своїм соціальним та культурно-освітнім статусом. У 1789–1791 роках сцена цирку Пале-Рояль залишалася найбільш затребуваною в Парижі: загальна кількість публічних концертів, що відбулися тут протягом двох сезонів, сягала близько 190 (Таїєв, 2017: 404); порівняно з іншими стаціонарними площадками, така цифра вражає. Попри домінування у програмах оркестру революційних пісень і гімнів, Озі, хоча й обмежено, вдавалося виконувати свої сольні опуси. Однак призупинення концертів оркестрової музики у цирку Пале-Рояль і завершення діяльності самого колективу у вересні 1791 року змусило Озі перейти в Італійський театр (1792), а пізніше у театр Фейдо (1796).

Важливий етап виконавської і педагогічної діяльності Етьєна Озі пов'язаний із Паризькою консерваторією, фундатором класу фагота якої він став ще до її офіційного відкриття. Восени 1793 року, отримавши посаду викладача першої категорії у Національному музичному інституті, Озі разом зі своїми колегами-фаготистами Л. Тюлу, Т. Ж. Делькамбром і Ф. Р. Гебауером активно працює над створенням класу фагота. Гостра потреба в інструменталістах для духових оркестрів Національної гвардії, підготовка яких вважалась одним

з основних завдань навчального закладу, вимагала залучення великої кількості учнів. У архівних документах Інституту, а пізніше і Консерваторії, можна знайти відомості про значну кількість фаготистів (від 12 до 18 учнів), які навчалися у закладі (Pierre, 1900: 109).

Як і більшість викладачів Інституту, Е. Озі поєднує педагогічну і виконавську діяльність, бере активну участь у виступах оркестру навчального закладу під час проведення політичних маніфестацій, а також у концертах, що традиційно давались у залі театру Фейдо. 20 листопада 1793 року відбувся його дебют в ансамблі «перших артистів Європи», до складу якого були залучені флейтист Ф. Дев'єн, гобоїст А. Саллантен і валторніст Ф. Дювернуа. Концерт був анонсований адміністрацією як спеціально присвячений депутатам Конвенту, які незадовго до цього (8 листопада) проголосували за офіційне заснування Національного музичного інституту (Pierre, 1900: 91).

Згадки про концертну діяльність викладачів і студентів Інституту обмежені: збереглися лише ті повідомлення, які різною мірою стосувалися взаємовідносин навчального закладу та владних структур. Інтерес викликають короткі дописи кореспондентів про звітний концерт Інституту перед громадськістю і депутатами Національного конвенту 7 листопада 1794 року, що став підсумком творчої діяльності викладачів і студентів за перший рік існування навчального закладу<sup>6</sup>. Концертна програма, представлена мистецьким колективом усього через рік його роботи, вражає своїми масштабами. У кожному із двох відділень концерту прозвучали увертюри, концертні симфонії, вокальні арії і хори<sup>7</sup>. Як і попереднього року, Е. Озі разом

---

<sup>6</sup> На концерт були запрошені члени Конвенту і роздані 1500 безплатних запрошень (Pierre, 1895: 102).

<sup>7</sup> У першому відділенні прозвучали: Увертюра для духових інструментів Е.-Н. Мехуля; *Air de bravura* О. Лангле у виконанні учениці школи співу Розін; Концертна симфонія Ф. Дев'єна і «Патріотичний хор» Ж.-Ф. Лєсюєра. Друге відділення у жанровому відношенні було майже дзеркальним: Увертюра для духових інструментів Ш.-С. Катєля; вокальний Дует Л. Керубіні (виконавці – Розін і Ріхтер); нова Концертна симфонія для скрипки й баса Р. Крейцера у виконанні автора, П. Роде та П.-Ф. Левассєра; нарешті, *La Bataille de Fleurusj* для великого хору Ш.-С. Катєля (Pierre, 1900: 97).

з ансамблем викладачів виконали нову Концертну симфонію Ф. Дев'єна для флейти, гобоя, валторни та фагота. Критика високо оцінила виступи видатних музикантів, рідкісну досконалість їх виконання та злагоджену ансамблеву гру. Не виділяючи окремо нікого з артистів, рецензент зазначив, що «всі вони однаково розділили оплески і заслугують на похвалу своєму таланту» (Pierre, 1895: 102).

Як виконавець, Е. Озі не обмежувався лише грою в театральних оркестрах, а намагався зберегти статус соліста, який він успішно підтримував у «Духовних концертах». Сцена театру Фейдо, в оркестрі якого продовжував працювати Озі, стає основною концертною площадкою для презентації його нових сольних опусів, якими у власній інтерпретації він, як і раніше, зачаровує слухачів. Саме на «чарівному» звучанні фагота Озі фокусує увагу критик «*Journal des théâtres*» 18 лютого 1797 року в огляді дев'ятого концерту, який відбувся на театральній сцені Фейдо.

Пожвавлена сольна концертна діяльність зрілого музиканта стала важливим фактором у його подальшому кар'єрному сходженні. Вдала нагода незабаром з'являється у результаті проведення реформи оркестру Театру Опера у 1799 році, викликаній фінансовими проблемами внаслідок політичної та економічної нестабільності у країні і необхідності підвищення конкурентоспроможності колективу у цих складних умовах. Адміністрація театру запропонувала глядачам нову форму культурно-мистецького дозвілля, яка не обмежувалася лише оперним спектаклем, а передбачала сольні й ансамблеві виступи інструменталістів протягом антрактів. Призначене міністром внутрішніх справ журі<sup>8</sup> отримало завдання під час організованого дирекцією театру конкурсу відібрати із кращих музикантів Парижа групу суперсолістів для виступів із сольними концертними номерами у супроводі оркестру в перервах між оперними та балетними актами. У фінансово привабливих змаганнях, окрім молодих випускників Консерваторії, виявили бажання взяти участь авторитетні музиканти-

---

<sup>8</sup> До складу журі, комісаром якого було призначено Б. Сарретта, ввійшли Л. Керубіні, Ж.-Ф. Лесюєр, О.-Ф. Лангле, П. Гавіньє, Е.-Н. Мехуль, Ф.-Ж. Госсек та П. Лахуссе.

викладачі, зокрема Е. Озі, А. Юго (флейта), А. Саллантен (гобой), Ж.-К. Лефевр (кларнет), Т.- Ж. Делькамбр (фагот), Ф. Дювернуа (валторна), Ж.-А. Левассер (віолончель). Кожен із них постав 28 січня 1799 року перед членами журі та численною публікою і продемонстрував ту впевненість, що її «здебільшого відчують митці, які звикли отримувати визнання публіки» (*La Clef ...*, 1799: 7).

Якщо у визначенні переможців серед флейтистів, гобоїстів, кларнетистів, валторністів і віолончелістів у журі не виникало ніяких труднощів, оскільки безперечними фаворитами були «загартовані» ще в «Духовних концертах» «майстерні професори», то в номінації «фагот» виникли певні проблеми. На одне місце суперсоліста серед інших учасників претендували два визначних майстри – Е. Озі та його учень і молодший колега по Консерваторії Т.- Ж. Делькамбр. У конкурсному прослуховуванні кожен із них з надзвичайною майстерністю представив Концерт, виконання якого було високо оцінене як журі, так і колегами-музикантами та слухачами. Члени журі, зазначав кореспондент «*La Clef du cabinet des souverains*», прийняли нестандартне рішення і «...справедливо віддали пальму першості двом музикантам», таким чином, задовольнивши побажання публіки і самих претендентів, котрі пообіцяли об'єднати свої зусилля для того, щоб достойно представити фагот як сольний інструмент на сцені Художнього театру Республіки (*Théâtre de la République et des Arts*) (там само).

У репертуарі суперсолістів найбільш поширеними були концертні симфонії для різних складів солюючих духових і струнних інструментів. Рідше звучали інструментальні концерти; також у програмах і афішах зустрічались окремі частини сольних творів. Досить оригінальним виявився творчий експеримент Ж. Відеркера (J. Widerkehr), котрий на прохання адміністрації театру написав Концертну симфонію для кларнета, флейти, гобоя, валторни, двох фаготів і віолончелі *obligato*, а пізніше включив її у балет «Мірза» Ф.-Ж. Госсекса. Експериментальний варіант постановки Концертної симфонії Ж. Відеркера і балету Ф.-Ж. Госсекса з великим успіхом був здійснений 14 лютого 1799 року й отримав високу оцінку критики, свідченням чого стали численні згадки у пресі. На знак подяки

музикантам «*Journal des théâtres*» 25 лютого 1799 року опублікував поетичний панегірик, присвячений суперсолістам, які взяли участь у виконанні твору. Висловлюючи своє захоплення талантом виконавців і похвалу кожному з них, автор намагається дати уявлення про майстерність Е. Озі і Т.-Ж. Делькамбра, створивши алегоричний образ фагота, «який творить чудеса» в діалозі з іншими інструментами.

Оновлена постановка балету «Мірза» надійно увійшла в репертуар театру і протягом сезону неодноразово виконувалась згаданим складом суперсолістів. Їх виступи в антрактах вистав стали регулярними і, судячи з повідомлень «*Journal des théâtres*», не обмежувались лише балетом Ф.-Ж. Госсекса. Спеціально для суперсолістів були написані *Rondo* для двох кларнетів з оркестром і *Larghetto* та *Allegro* для флейти, скрипки і оркестру до балету-пантоміми «*La Dansomanie*» Е.-Н. Мехуля (1800), *Adagio* та «Полонез» для валторни і кларнета з оркестром Ф. Дювернуа до балету-пантоміми «Пігмаліон» Ф.-К. Лефевра (1800), Концертна арія для флейти, гобоя, валторни і фагота з оркестром Ф. Дев'єна до балету «Дафніс і Пандора» Е.-Н. Мехуля (1803), Тема з варіаціями для флейти, кларнета, фагота та віолончелі Ш.-С. Кателя до балету Л. Керубіні «Ахілл із Скіроса» (1804) і низка популярних концертних п'єс інших композиторів, які активно відгукнулись на прохання дирекції театру про створення репертуару для виступів солістів-інструменталістів (Dratwicki, 2002: 308–309).

Показово, що імена суперсолістів виписували в газетних анонсах і афішах поряд з іменами виконавців головних партій опери та балету, що можна сприймати як підвищення професійного статусу цих артистів до позиції провідних солістів театру. Річна заробітна плата солістів-інструменталістів значно перевершувала заробіток оркестрантів, її розмір коливався від 1800 до 5000 франків, у той час як другий фаготист, кларнетист або гобоїст отримували в середньому (без надбавок) 1000–1200 франків (Dratwicki, 2002: 318, 323).

Прихід до влади Наполеона Бонапарта і проголошення його імператором (1804) змусили Е. Озі у черговий раз змінювати місце служби для продовження виконавської кар'єри. Отримавши всю

повноту влади, Наполеон намагався поступово відновити музичні традиції *Ancien Régime* і для підтримки міжнародного авторитету імперії прагнув створити необхідну музичну інфраструктуру, яка в період революційних подій і протистоянь зазнала руйнації. Його першими кроками на цьому шляху стало повернення церковної музики у храми, будівництво нової каплиці та відновлення залів у Тюїльрі, де раніше відбувались «Духовні концерти». Відвідавши Дрезден і ознайомившись із високими стандартами музичної культури Саксонського двору і творчими досягненнями Королівської капели під керівництвом Ф. Паера, імператор переконається в необхідності створення в Парижі подібного музичного колективу, який би не обмежувався лише виконанням церковної музики. Офіційною датою заснування Імператорської капели (*Chapelle-musique*) вважається її участь в урочистому відкритті каплиці в Тюїльрі 2 лютого 1806 року (Prod'homme, 1921: 589). Створення цього потужного колективу, до складу якого входили хор, оркестр, солісти-вокалісти і два органісти, відкрило нові перспективи для подальшого творчого розвитку й успішної сольної-оркестрової виконавської діяльності Е. Озі.

Підйом творчої активності капели розпочинається після запрошення на посаду її керівника Ф. Паера, який за умовами контракту повинен був «диригувати музикою для концертів і театральних вистав при дворі, а також писати всі музичні композиції, які йому буде зведено надати за наказом Його Імператорської Величності» (Prod'homme, 1921: 589). Високі гонорари за концерти в палацах імператора стали важливим стимулом для знаних паризьких та іноземних музикантів, які прагнули виступити з придворним оркестром. Такої честі удостоювалися лише найбільш талановиті митці, серед яких залишався і Етьєн Озі.

Творчі здобутки Е. Озі та його виконавська діяльність отримали надзвичайно високу оцінку і визнання сучасників. У офіційному некролозі Консерваторії, підготовленому відомим скрипалем, професором П'єром Байо і виголошеному на відкритому засіданні її колективу 15 грудня 1814 року, підкреслювався надзвичайний талант митця і його бездоганне володіння інструментом, «ресурси якого дуже обмежені» (цит. за: Pierre, 1900: 913). Висвітлюючи основні

етапи творчої біографії колеги, автор наголошує на його відданому і чесному ставленні до професії музиканта. В якому б творчому колективі митець не працював – театрі Фейдо, Опері, оркестрі аматорів або Імператорській капелі, він завжди з великою відповідальністю і відмінною якістю виконував свій професійний обов'язок (там само). Чітка і виразна артикуляція, проста і природна експресія, бездоганна чистота і темброва насиченість звуку залишались неодмінними супутниками виконавської майстерності Етьєна Озі й забезпечували йому блискучий успіх протягом усієї виконавської кар'єри.

### **Висновки.**

У французькому фаготному мистецтві другої половини XVIII – початку XIX століть творча постать Етьєна Озі – видатного виконавця, педагога, композитора і музичного діяча – вирізняється багатогранністю таланту. Як виконавець і композитор, він одним із перших презентував фагот як повноцінний сольний інструмент в серії «Духовних концертів» і значно розширив його репертуар музичними творами різних жанрів. Надзвичайно успішні виступи артиста в концертних залах королівських палаців у Тюільрі, в театрі Фейдо, Опері та Імператорській капелі, як і його діяльність педагога, сприяли значному підвищенню статусу фагота як сольного інструмента. Ідеальна чистота, експресія і темброве різнобарв'я його звучання, бездоганне володіння віртуозною виконавською технікою, художній смак і глибоко емоційне відчуття музики дозволили Етьєну Озі впевнено досягти вершин професійної досконалості. Статус «суперсоліста», отриманий ним у непростій конкурсній боротьбі між кращими паризькими музикантами, не тільки позначає конкретну посаду митця в театрі *Grand Opéra*, але й символізує найвищий рівень його виконавської майстерності, який висуває Е. Озі на провідні позиції в європейському фаготному мистецтві.

Надзвичайно яскрава і багатовимірна постать митця, деталі його творчої біографії і діяльності, у тому числі педагогічної, безсумнівно, варті подальшої уваги з боку дослідників і виконавців.

## ЛІТЕРАТУРА

- Апатский, В. (2017). *Фагот от А до Я*. Київ: Лазурит-Поліграф.
- Almanach musical*. (1777). Т. III. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire.
- Almanach musical*. (1782). Т. VII. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire.
- Anderson, E. (1985). *The Letters of Mozart and His Family*. London: Macmillan.
- Deshayes, P. D. (1780, 6 avril). Messieurs. *Journal de Paris*, p. 398.
- Dratwicki, A. (2002). La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799: De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution. *Revue de Musicologie*, 88 (2), 297–325.
- Élart, Joann. (2015). Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789–1794): Ivry, Jemappes et Fleurus. *Annales historiques de la Révolution française*, 379, 71–108, <https://www.cairn.info/revue-Annales-historiques-de-la-revolution-francaise-2015-1-page-71.htm>
- Griswold, H. E. (1979). *Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher, and Composer*. (PhD. diss.). Peabody Institute, Johns Hopkins University. Peabody.
- Griswold, H. E. (2000). Etienne Ozi. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (In 29 vol.). London. CD-ROM.
- Hennebelle, D. (2001). Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime: Les transformations d'un patronage séculaire (1760–1780). *Revue de Musicologie*, 87 (2), 395–418.
- Kelly, M. (1826). *Reminiscences*. Vol. 1. London: Henry Colburn.
- La Clef du cabinet des souverains* (1799, 28 janvier), p. 7.
- La Société Olympique – Loge L'Olympique de la Parfaite Estime, (n. d.), URL: <https://www.gadlu.info/la-societe-olympique-loge-lolympique-de-la-parfaite-estime/>
- Lipori, D. G. (1997). *Georg Wenzel Ritter (1748–1808) and the Mannheim bassoon school*. (D.M.A. diss.). University of Arizona. Tucson, Arizona.
- Mercure de France*. (1779, 18 décembre), p. 54.
- Moreno, Á. D. (2013). *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. (PhD. diss.). University of Helsinki. Helsinki.
- Musique. (1783). *Journal de Paris*. 27 mars.
- Pierre, C. (1895). *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris: Delalain frères.
- Pierre, C. (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale.



- Pinaud, P.-F. (1993). Un cercle d'initiés à Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: les Amis Réunis, 1771–1791. Paris et Ile-de-France. *Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*. T. XLIV, 133–151.
- Prod'homme, J.-G. (1921). Napoleon, Music and Musicians. *The Musical Quarterly*, 7 (4), 579–605.
- Quoy-Bodin, J.-L. (1984). L'orchestre de la Société Olympique en 1786. *Revue de Musicologie*, 70 (1), 95–107.
- Täieb, P. (2017). Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée. In *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, p. 403–425. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Thiéry, L.-V. (1787). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*. Paris: Environs, Topographie.
- Tiffou, A. (2022). The French Bassoon in the 19<sup>th</sup> Century. Theory and Repertoire. English edition Tonkünstler-on-the-Bund, <https://www.tonkuenstler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers>.

## REFERENCES

- Almanach musical [Music Almanac]*. (1777). Vol. III. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire [in French].
- Almanach musical [Music Almanac]*. (1782). Vol. VII. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire [in French].
- Anderson, E. (1985). *The Letters of Mozart and His Family*. London: Macmillan [in English].
- Apatsky, V. (2017). *Bassoon from A to Z*. Kyiv: Lazuryt-Polygraph [in Russian].
- Deshayes, P. D. (1780, April 6). Messieurs [Sirs]. *Journal de Paris [Paris Journal]*, p. 398 [in French].
- Dratwicki, A. (2002). La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799: De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution [The reorganization of the Paris Opera orchestra in 1799: New perspectives for the institution's repertoire]. *Revue de Musicologie [Musicology Review]*, 88 (2), 297–325 [in French].
- Élart, J. (2015). Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789–1794): Ivry, Jemappes et Fleurus [Three battles for the Republic in Parisian concerts (1789–1794): Ivry, Jemappes and Fleurus]. *Annales historiques de la Révolution française [Historical annals of the French*

- Revolution*], 379, 71–108, <https://www.cairn.info/revue-Annales-historiques-de-la-revolution-francaise-2015-1-page-71.htm> [in French].
- Griswold, H. E. (1979). *Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher, and Composer*. (PhD. diss.). Peabody Institute, Johns Hopkins University. Peabody [in English].
- Griswold, H. E. (2000). Etienne Ozi. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (In 29 vol.). London. CD-ROM [in English].
- Hennebelle, D. (2001). Nobles, musique et musiciens a Paris a la fin de l’Ancien Regime: Les transformations d’un patronage seculaire (1760–1780). [Nobles, music and musicians in Paris at the end of the Ancien Regime: The transformations of centuries-old patronage (1760–1780)]. *Revue de Musicologie [Musicology Review]*, 87 (2), 395–418 [in French].
- Kelly, M. (1826). *Reminiscences*. Vol. 1. London: Henry Colburn [in English].
- La Clef du cabinet des souverains [The Key to the Cabinet of Sovereigns]*. (1799, January 28), p. 7 [in French].
- La Société Olympique – Loge L’Olympique de la Parfaite Estime [Olympic Society – Olympic Lodge of Perfect Esteem] (n. d.), URL: <https://www.gadlu.info/la-societe-olympique-loge-lolympique-de-la-parfaite-estime/> [in French].
- Lipori, D. G. (1997). *Georg Wenzel Ritter (1748–1808) and the Mannheim bassoon school*. (D.M.A. diss.). University of Arizona. Tucson, Arizona [in English].
- Mercure de France [French Mercury]*. (1779, Decemder 18), p. 54 [in French].
- Moreno, Á. D. (2013). *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. (PhD. diss.). University of Helsinki. Helsinki [in English].
- Musique [Music]. (1783). *Journal de Paris [Paris Journal]*. March, 27 [in French].
- Pierre, C. (1895). *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation [B. Sarrette and the origins of the National Conservatory of Music and Declamation]*. Paris: Delalain frères [in French].
- Pierre, C. (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs [The National Conservatory of Music and Declamation: historical and administrative documents]*. Paris: Imprimerie nationale [in French].
- Pinaud, P.-F. (1993). Un cercle d’initiés à Paris à la fin du XVIII e siècle: les Amis Réunis, 1771–1791. Paris et Ile-de-France [A circle of initiates in Paris at the end of the 18th century: the Amis Réunis, 1771–1791. Paris and Ile-de-France]. *Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et*

- archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France [Memoirs published by the Federation of Historical and Archaeological Societies of Paris and Ile de France]. Vol. XLIV, 133–151 [in French].*
- Prod'homme, J.-G. (1921). Napoleon, Music and Musicians. *The Musical Quarterly*, 7 (4), 579–605 [in English].
- Quoy-Bodin, J.-L. (1984). L'orchestre de la Société Olympique en 1786 [The orchestra of the Olympic Society in 1786]. *Revue de Musicologie [Musicology Review]*, 70 (1), 95–107 [in French].
- Täieb, P. (2017). Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée [Suzette at the Feydeau concert (1797) or disconcerted virtue]. In *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)[ The concert and its audience: Changes in musical life in Europe from 1780 to 1914 (France, Germany, England)]*, p. 403–425. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme [in French].
- Thiéry, L.-V. (1787). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs a Paris [Guide for amateurs and foreign travelers in Paris]*. Paris: Environs, Topographie [in French].
- Tiffou, A. (2022). The French Bassoon in the 19<sup>th</sup> Century. Theory and Repertoire. English edition Tonkünstler-on-the-Bund, [https://www.tonkuenstler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers\\_](https://www.tonkuenstler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers_)[in English].

### ***Ihor Nechesnyi***

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,  
postgraduate student,  
the Department of Theory and History of Music Performance  
e-mail: igorkonec@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0003-1743-0488

### **Etienne Ozi – «a great bassonist of incredible talent»**

#### ***Statement of the problem.***

*Etienne Ozi stands out as a bassoonist due to his significant creative achievements in various spheres of his multifaceted activities. As a bassoonist soloist, he successfully debuted in the “Concerts Spirituels” and for more than two decades was actively performed in front of Parisians in the best halls of the capital. An equally significant achievement of Ozi as a teacher was the preparation of the first instructional manual for the specialists “Nouvelle méthode de basson*

*adoptue par le Conservatoire” (1803), which remained the main official publication of the Paris Conservatory for many years. The composer’s work also became an important part of the bassoon repertoire, which was actively used by him and his students in performing and teaching activities. Despite the importance of E. Ozi’s contribution to all spheres of bassoon art, the artist’s multifaceted creative activity still has not been properly assessed by modern researchers and requires a more detailed study.*

### **Recent research and publications.**

*Among the works of domestic scientists, there are hardly any publications dedicated to E. Ozi’s creative activity. An outstanding Ukrainian musician, teacher and scientist V. M. Apatsky (2017) in his fundamental reference publication «Bassoon from A to Z» covers only individual episodes of the musician’s biography. The figure of the French artist is considered more deeply by foreign researchers, among which it is necessary to single out the dissertation and monograph of H. E. Griswold «Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher, and Composer» (1979), in which E. Ozi’s work is revealed in sufficient detail. However, over the forty-year period of its existence, a certain updating of historical materials took place, which requires clarification and correction of some facts. Among the latest publications, which in one way or another highlight E. Ozi’s work, it is worth mentioning O. Tiffou’s monograph «The French Bassoon in the 19<sup>th</sup> Century. Theory and Repertoire» (2022) and Á. D. Moreno’s thesis «Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850» (2013). In each of the studies, the authors partly consider individual aspects of the musician’s creative work according to the chosen research direction.*

### **Objectives, methods, and novelty of the research.**

*The purpose of the study is to identify the main directions of Etienne Ozi’s performance and his role in the process of formation of the French bassoon school of the late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> centuries. The scientific novelty of the paper is determined by disclosing little-known facts of E. Ozi’s performance and his contribution to the formation of the French bassoon school. The study of E. Ozi’s performance required the use of a number of methods, such as historical to reveal the ideological and socio-economic factors of influence of the French Revolution on the development of musical art; historiography analyses to study and interpret musical and critical sources of the 18<sup>th</sup> century, chronological one to determine the time sequence of E. Ozi’s main concert performances; contextual and biographical approaches to highlight important stages of the artist’s creative work.*

**Research results.**

*The process of becoming Ozi as a performer is related to military brass bands, which, due to the lack of special musical educational institutions in France in the 18<sup>th</sup> century, remained the only place, where it was possible to learn to play wind instruments. Then, successful bassoon lessons under the leadership of the outstanding German bassoonist G. V. Ritter opened him the door to the concert stage. From 1779, he became an active performer-soloist of the prestigious “Concerts Spirituels” in the royal palaces. After the French Revolution and the overthrow of the monarchy, E. Ozi continued a successful performing and teaching career in the Paris Conservatory, the orchestras of the Théâtre Italien, Théâtre Feydeau and Théâtre de la République et des Arts. An important achievement of the talented musician was a convincing victory in the competition of nominees for the post of soloist of the Grand Opéra Théâtre, which allowed him to take the most prestigious place for a bassoonist in France.*

**Conclusion.**

*E. Ozi is one of the first French musicians who presented the bassoon as a solo instrument and created a multi-genre concert repertoire for it. Regular performances at the most prestigious halls of Paris allowed him to confidently occupy a leading positions not only among the French, but also European bassoonists. Active performing activity of E. Ozi and his fruitful teaching practice at the Paris Conservatory had a crucial influence on the development of European bassoon art of the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries.*

**Keywords:** *E. Ozi's creativity; bassoon; performance; orchestra; repertoire; Concert Spirituel; Paris Conservatory.*

*Стаття надійшла до редакції 3 вересня 2023 року*

УДК 780.614.331.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6803

**Кучеренко Станіслав Ігорович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри камерного ансамблю  
e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com  
ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

**Синтетична природа професіоналізму виконавця-скрипаля  
(на матеріалі «Скрипкової школи» Л. Шпора)**

*Порушено питання синтетичної природи професіоналізму виконавця-скрипаля, яка передбачає мобільну творчо-комунікаційну поведінку митця залежно від композиційних умов та рольових функцій. Розглянуто значення історичного процесу розгалуження спеціалізацій в музичному мистецтві та скрипковому виконавстві протягом XVII–XX століть і його наслідки для системи виховання професійного інструменталіста. Задіяно поняття «соціальний статус», «соціальна роль» та «емпатичний інтелект» для характеристики й осмислення особливостей сольної, ансамблевої (у тому числі квартетної), оркестрової гри як основних напрямів реалізації скрипаля. У контексті запропонованої проблематики вперше в українському науковому просторі проаналізовано принципові положення методичної праці Л. Шпора «Скрипкова школа», де автор наводить спільні та відмінні риси між різними амплуа музиканта й відповідно до них визначає ключові завдання виконавця. Аналіз спостережень і рекомендацій видатного майстра підтверджує головні тези дослідження: сольне, ансамблеве, квартетне або оркестрове музикування різниться типом поведінки, способом комунікації виконавця з колегами та слухачем, манерою й «потужністю» його гри і, як наслідок, певними ігровими навичками та прийомами. Отримання досвіду у кожному з цих напрямів дозволяє скрипалю оволодіти різними виконавськими «ролями», які наочно демонструють синтетичну природу його професіоналізму. Майже два століття відділяє нас від методичної праці Л. Шпора, але його комплексний підхід до навчання музиканта і його поради не втрачають актуальності й сьогодні.*

**Ключові слова:** синтетична природа професіоналізму; виконавець-скрипаль; напрями творчої реалізації; статус; роль; «Скрипкова школа» Л. Шпора.

### **Постановка проблеми.**

Сучасне академічне скрипкове виконавське мистецтво – розгалужене та багаторівневе явище. Музиканти обирають для себе той чи інший напрям самореалізації (соліст, камерний ансамбліст, квартетист, оркестрант), досягаючи в ньому певного рівня майстерності. Становлення професіоналізму та діяльність музиканта-виконавця зумовлені впливом багатьох чинників. Серед об'єктивних можна виокремити загальну глобалізацію, підвищення, у цілому, рівня життя, доступності освіти та її різноманіття, розвиток і розростання системи музичного мистецтва<sup>1</sup>. Суб'єктивні, у свою чергу, пов'язані з особистістю й життєвими обставинами музиканта: при-родою його індивідуальності, вихованням, умотивованістю, фінансовими можливостями і т. ін. Усі ці обставини взаємодіють між собою та зумовлюють високу конкуренцію<sup>2</sup> не тільки у сфері виконавства загалом, але й на різних рівнях його існування зокрема. Незалежно від масштабу свого впливу та відповідальності, музикант прагне постійно вдосконалюватися щонайменше для збереження поточного рівня свого професіоналізму<sup>3</sup>. Пошук сфер затребуваності своєї обдарованості й вибудовування кар'єри вимагають

---

<sup>1</sup> Під останнім розуміємо збільшення кількості й підвищення якості творчих проєктів, як-от конкурсів, фестивалів, майстер-курсів чи майстер-класів, концертних майданчиків, інструментарію та аксесуарів до нього тощо.

<sup>2</sup> Ми розглядаємо її як нейтральний феномен, що має і позитивні, і негативні характеристики.

<sup>3</sup> Зауважимо, що існує вкрай мало митців, які до кінця життя зберігають кількісні та якісні характеристики свого виконавського мистецтва. Зазвичай вони переорієнтовують свої сили на іншу сферу, так чи інакше пов'язану з передаванням власного досвіду: викладають, створюють програми навчання (школи) та фонди підтримки молодих митців (наприклад, фінансово, у тому числі інструментами), просувають / продюсують своїх молодших колег тощо (*The Perlman Music Program, The Anne-Sophie Mutter Foundation, просвітницька діяльність Г. Кремера*).

від виконавця зосередженості на певній професіоналізації та націленості на саморозвиток у її межах. Солісти, ансамблісти і квартетисти мають змогу брати участь у спеціалізованих конкурсах<sup>4</sup> та фестивалях різних рівнів, знайти слухачів-поціновувачів та, безумовно, скористатися широким вибором освітніх пропозицій.

Сучасне виховання професійного скрипаля базується на чотирьох дисциплінах: фах, камерний ансамбль, квартет, оркестр. Кожна з них орієнтована на отримання відповідних знань, інструментальних та комунікативних навичок, розширення художньо-естетичного досвіду. Таке розділення є одним із наслідків загальних процесів біфуркації у сфері музичного мистецтва. Наприклад, для музикантів XVI – першої половини XX століття поєднання виконавської, композиторської, педагогічної діяльності<sup>5</sup> було буденністю, у тому числі в Україні. Нагадаємо, що викладачі Харківського музичного училища, а пізніше – консерваторії (К. Горський, Й. Ахрон, Е. Добржинець та ін.) успішно виступали на сцені як солісти, ансамблісти, квартетисти; мали досвід гри в професійних оркестрах; залишили композиторський доробок. Проте з часом та під впливом згаданих об'єктивних і суб'єктивних чинників така професійна багатовекторність поступово звужувалася до однієї спеціалізації, тобто суттєвого переважання одного амплуа над іншими. Закономірно, що глобальне професійне розгалуження резонансом відбилося і на підходах до навчання.

Не секрет, що музиканти минулого опановували мистецтво гри на інструменті й майстерність композиції під керівництвом одного або декількох педагогів: Р. Крейцер (1766–1831) та П. Роде (1774–1830) загалом мали декількох викладачів, Г. Венявський (1835–1880) та Й. Йоахім (1831–1907) займалися у більш ніж трьох наставників з фаху. Безумовно, названі музиканти були непересічними, талановитими скрипалями, проте цей факт не викривляє історичну тенденцію: підвищення конкурентного середовища з часом потребувало

---

<sup>4</sup> Оркестранти, у свою чергу, постійно «змагаються», починаючи з моменту працевлаштування.

<sup>5</sup> Вони нерідко доповнювалися науково-методичною роботою.



нової, все більш деталізованої інформації<sup>6</sup> з кожного напрямку музичної діяльності, і сьогодні здібні молоді виконавці використовують усі можливі шляхи для її отримання. Незалежно від обраного амплуа (соліст, ансамбліст, квартетист тощо) вони беруть участь у відповідних майстер-курсах / класах, різноманітних літніх академіях, конкурсах, фестивалях, паралельно зі стандартним навчанням у багаторівневій системі закладів освіти, де кожна дисципліну веде окремий педагог. З одного боку, творче спілкування з різними музикантами, кожен з яких є носієм синтетичного знання, є шляхом удосконалення, підвищення рівня професіоналізму і, як наслідок, конкурентоспроможності. З другого боку, такий шлях певною мірою нівелює в уявленні музикантів цілісність постаті виконавця, яка, незважаючи на обставини та історичні передумови, існує та проявляється.

**Останні дослідження і публікації.** У сучасній музикології існує безліч наукових, науково-методичних, критичних та просвітницьких робіт, у яких автори часто розкривають ти чи інші особливості втілення художніх образів в контексті розгляду певного музичного твору. Найбільший інтерес у контексті нашого дослідження викликають праці, де висвітлюються різні комунікаційні сторони колективної гри, без чого, на наш погляд, повноцінне осмислення синтетичної природи професіоналізму виконавця-скрипаля неможливе. Закономірно, що дослідники<sup>7</sup> зосереджуються на окремих аспектах взаємовідносин між митцями: філософсько-естетичному (Seddon & Biasutti, 2009), психологічно-когнітивному (Bishop, González Sánchez, Laeng, Jensenius, & Høffding, 2021; Horwitz, Harmat, Osika, & Theorell, 2021; Cho, 2021; Bishop, Jensenius, Laeng, 2021), просторово-комунікативному (Данченко, 2010); також розглядають сценічне виконання та процес підготовки до нього

---

<sup>6</sup> Принагідно нагадаємо, що стрімко змінювалася сама музика, яка потребувала нових барв, виразових засобів, більш досконалого технічного оснащення тощо.

<sup>7</sup> Досить часто це спільні роботи вчених з різних наукових сфер – музикознавства, соціології, медицини, психології, педагогіки тощо.

(Ginsborg & Bennett, 2021); приділяють увагу питанням ансамблевої гри (Польська, 2022; Фецак, 2021). Специфіка сольного виконавства зазвичай розглядається в методичному ключі та охоплює питання гри на інструменті в цілому, залишаючи за дужками соціально-рольові функції виконавця; те ж стосується й оркестрової гри. Згадані джерела дають змогу осмислити творче життя скрипаля лише фрагментарно, стимулюючи наше прагнення досягти певної цілісності при розгляді специфіки його професіоналізму, у чому допомагає й звернення до праці Л. Шпора «Скрипкова школа», яка висвітлюється в українському науковому просторі вперше.

**Методологія дослідження.** Пізнавальний апарат нашої розвідки поєднує історико-теоретичний, структурно-функціональний, компаративний, герменевтичний, системний методи аналізу, завдяки чому синтетична природа професіоналізму виконавця-скрипаля постає в різних ракурсах.

**Мета статті** – осмислити синтетичну природу професіоналізму виконавця-скрипаля та її прояви у різних напрямках його творчої реалізації.

### **Виклад основного матеріалу.**

Як вже зазначалося, попри обмеження власних творчих інтенцій в умовах сучасного музичного виконавства, професіоналізм скрипаля не втрачає своєї синтетичної природи, адже рольові функції та напрями самореалізації митця визначаються поставленими *композитором* різноманітними завданнями, які передбачають використання комплексу знань та навичок: гра соло, в оркестрі чи квартеті відрізняється передусім на комунікативному рівні, який вимагає налаштування психіки та ігрового апарату на реалізацію певної «партії» загальної партитури. Природа взаємодії музиканта з його колегами та слухачами обумовлює і його поведінку на сцені.

Незалежно від внутрішніх чи зовнішніх умов, людина є частиною суспільства та може бути членом декількох соціальних груп. Внутрішні стосунки в таких групах регулюються соціальним статусом і соціальною роллю їх учасників. Не заглиблюючись у теоретичні обґрунтування, коротко зазначимо, що під *соціальним*

*статусом* розуміється «соціальна позиція людини в межах групи або спільноти, яка пов'язана з її певними правами та обов'язками» (Горбачова, 2013: 234), а *соціальна роль*, у свою чергу, передбачає поведінку відповідно до соціального статусу, тобто «репрезентує [його – С. К.] динамічний аспект» (там само: 235). Специфіка взаємин у спільноті полягає в тому, що особистість може мати *різні статуси та ролі в межах однієї соціальної групи*. Крім того, «кожен окремих статус пов'язаний з цілим спектром ролей» (там само). Отже, скрипаль, граючи концерт з оркестром, перебуває у статусі соліста, що не заважає йому в окремі моменти виконувати й роль ансамбліста (квартетиста, оркестранта). І навпаки, друга скрипка у квартеті не обмежена функціями супроводу, хоча нерідко (наприклад, у низці опусів Й. Гайдна, В. А. Моцарта чи Ф. Шуберта) акомпанування є її цільовим завданням. Виконавська практика – це динамічний і цілісний феномен. Перебуваючи в різних статусах, виконавець може виступати в декількох ролях.

Таким чином, кожна з чотирьох дисциплін – фах<sup>8</sup>, камерний ансамбль, квартет і оркестр – націлена на отримання знань, які дозволяють скрипалю усвідомлювати особливості відповідного статусу (соліст, камерний ансамбліст, квартетист, оркестрант) та набору ролей. Підходи до розуміння принципів фразування, взаємодії голосів фактури, емоційного вираження та інтерпретації художньо-образного змісту твору, реалізації його драматургії є універсальними, проте його звукове втілення регулюється поведінкою музиканта, який виступає у тій чи іншій ролі й яка, у свою чергу, визначає особливості застосування тих чи інших базових виконавських підходів і виразових засобів. Сьогодні для оволодіння всіма існуючими «ролями» музиканту необхідно самостійно проводити аналіз та синтез інформації, отриманої від викладачів з кожної дисципліни, осмислювати її взаємозв'язки<sup>9</sup>. Але історія скрипкового мистецтва

---

<sup>8</sup> Безумовно, фах – це основоположний предмет, адже саме завдяки йому учень / студент опановує мистецтво гри на інструменті, пізнає себе та свої можливості.

<sup>9</sup> Зазвичай педагоги з фахових предметів належать до різних виконавських

містить приклади педагогічних підходів, спрямованих на цілісне виховання виконавця. Один з них представлений у «Скрипковій школі» Л. Шпора (1784–1859), що вийшла друком близько 1832 року (Spohr, n. d., ca. 1832). Осмислити в контексті заявленої нами проблематики значення цього теоретичного й практичного керівництва для скрипаля дозволяє тезисний аналіз її змісту.

Методичні праці XVIII–XIX століть орієнтовані не стільки на учнів, скільки на викладачів<sup>10</sup>. Це зумовлює і відповідний характер подання інформації. Однак кожен автор наводить її у своєму стилі, згідно зі своїм унікальним досвідом та баченням навчального процесу. Зокрема, Л. Шпор подає відомості про будову інструмента, формування ігрових навичок, елементарні знання з теорії музики у причинно-наслідкових зв'язках. Багато з цікавих, на наш погляд, спостережень автора щодо скрипкового мистецтва доречні і тепер. Наприклад, ситуація навколо інструментів роботи видатних майстрів Н. Амаді, А. Страдіварі та Дж. Гварнері не змінилася, хоча пройшло вже майже 200 років: «Ці чудові інструменти розкидані по всій Європі, і вони здебільшого перебувають в руках багатих дилетантів. Тому вони унікальні та дорогі, і, на жаль, з кожним роком стають все дорожче, тому рідко стається, щоб молодий скрипаль мав можливість їх придбати<sup>11</sup>» (Spohr, 1878: 8). Проте Л. Шпор наголошує на важливості знайомства з високоякісними інструментами, їхнім звучанням в різних регістрах і тембрах, пропорціями та особливостями будови, щоб закарбувати отримані відчуття у пам'яті. Це допоможе музикантові при нагоді «впізнати» гарну скрипку та забезпечить від придбання підробок (там само).

---

шкіл, а їхній термінологічний апарат відрізняється.

<sup>10</sup> На що вказує і сам Л. Шпор у передмові до «Школи» (Spohr, 1850: I).

<sup>11</sup> Наведемо з цього приводу історію придбання скрипки *Soil Stradivarius* відомим скрипалям І. Перлманом. Вперше з цим інструментом він ознайомився у 23–24 роки, спробувавши пограти на ньому з дозволу тодішнього власника – І. Менухіна, й свої враження описав так: «Я зіграв три ноти і думав, що помру» (The 92nd Street Y, New York, 2019). Він чекав на цю скрипку майже 20 років і купив її у 40-річному віці, а останній платіж по кредиту за неї виплатив через 30 років.

Також поради автора щодо догляду за інструментом, смичком, вибору каніфолі та струн, без перебільшення, актуальні й сьогодні. Сучасні музиканти делегують більшість цих функцій майстрам, що в умовах професіоналізації є зрозумілим – ця робота вимагає спеціальних засобів, знань та досвіду. Однак усвідомлення впливу типу покриття струни на тембр або положення певних частин на звуковидобування і «відповідь» скрипки у різних регістрах, на наш погляд, тільки підвищать обізнаність та самостійність виконавця. Л. Шпор наводить настільки детальні пояснення щодо пошуку положень душки та підставки, що для скрипок сучасної молоді, не ознайомленої зі специфікою налаштування інструмента як складного акустичного витвору, такі дії можуть бути навіть небезпечними. Пояснення ж самого автора відбивають його бачення постаті музиканта-професіонала: «Кожен скрипаль повинен навчитися сам проводити необхідні експерименти для таких тонких речей, а не залишати їх виробнику, який, зазвичай, не володіє ані необхідною майстерністю гри на скрипці, ані досвідченим слухом, що дозволяє йому розрізняти найтонші якості тону» (Spohr, 1878: 5).

Така комплексна позиція автора щодо навчання скрипалів не випадкова. Л. Шпор увійшов в історію не тільки як композитор, виконавець (у тому числі диригент), педагог і дослідник. Його вважають винахідником диригентської палички та підборідника. Узявши до уваги його колосальний практичний досвід в різних статусах та ролях, можна вважати закономірним підхід автора до їх пояснення у третій, останній частині «Школи».

Відкриваючи її розділом про «стиль», під яким він розуміє «детальне роз'яснення слухачеві задуму композитора» (Spohr, 1850: 181), Л. Шпор надає «стандартні», спільні для всіх ампула рекомендації. Якщо гра обмежується правильним відтворенням усіх записаних автором нотних позначень і технічних термінів, то виражає «правильний стиль» (там само). Індивідуальне прочитання твору (привнесення власного відношення) з дотриманням вищесказаного, його «інтелектуальне оживлення» з тим, щоб слухач зміг зрозуміти його зміст та стати співучасником творчих подій, називається «витонченим стилем» (там само). Описання ознак цих

стилів досить лаконічні та можуть здатися «примітивними» сучасному виконавцеві. Проте «точно дотримання встановлених відтінків *piano* та *forte*» (правильний стиль) чи «вибір позицій не лише для зручності чи легкості гри, але й з метою виразності, якості та рівності тону» (витончений стиль) (Spohr, 1878: 172) постають такими тільки на папері. Адже «всі ці засоби вираження <...> можуть досягти своєї мети лише тоді, коли <...> душа художника керує його смичком і оживляє його пальці» (там само: 173). Таким чином, будь-який статус або роль передбачає однаково якісну, художньо-натхненну та переконливу гру. Наступні розділи «Школи», які присвячені різним виконавським амплуа скрипаля, доповнюють описання «стилів» певними функціональними характеристиками, які визначають поведінку музиканта на сцені та специфіку міжособистісної комунікації.

Статус соліста Л. Шпор розглядає на прикладі виконання скрипкових концертів з оркестром. Цей жанр має власну специфіку, і зосередження автора саме на ньому пояснюється відповідними історичними реаліями. Нагадаємо, що твори-мініатюри, романтичні програмні п'єси ще не набули поширеності, а поліфонічні твори Й. С. Баха завдяки зусиллям Ф. Мендельсона тільки починали повертатися до активного пласту музичної спадщини. Крім того, за словами Л. Шпора, скрипаль саме на такому репертуарі має змогу проявити весь виразовий потенціал інструмента (там само). Автор справедливо відзначає, що одна з цілей гри концертів – демонстрація ігрових здібностей артиста. Умовою досягнення цього результату є повне подолання технічних складнощів<sup>12</sup> «з витонченістю і без видимих зусиль», інакше слухач не зможе отримати задоволення від музики (там само). Крім того, виконання має бути натхненним, адже блискуча, але невиразна гра викликає в аудиторії лише «холодне захоплення» (Spohr, 1850: 182–183). Не останньою умовою для того, щоби викликати емоційний відгук у слухача, на думку

---

<sup>12</sup> Автор наполягає на всебічній підготовці до виступу, аби ні спека у залі, ні природне хвилювання, ні акомпанемент, який «не йде» за солістом, не відволікав виконавця під час гри (там само).

Л. Шпора, є правильно підібрана програма: «... необхідна композиція, сповнена почуття і генія» (там само: 183), – тобто гармонійна, цікава, іншими словами – «витвір мистецтва» (Spohr, 1878: 173).

Робота у струнному квартеті<sup>13</sup> вимагає зовсім іншого підходу. Тут немає місця сьйву одного інструмента, адже всі повинні «рівною мірою вникати в задум композитора й передавати його однаково зрозуміло» (Spohr, 1850: 232), «всі четверо рівною мірою беруть участь в інтерпретації задуму композитора» (Spohr, 1878: 214). Незважаючи на функції та значення першої скрипки, її «панування» не повинно бути очевидним. Ні силою тону, ні виразністю музикант не має концентрувати увагу на собі, навпаки, йому слід «широко об'єднатися» зі своїми співрозмовниками та «навіть підпорядкувати свою партію у пасажах, де в нього немає основної мелодії» (Spohr, 1850: 232). Є і такі якості музиканта, які Л. Шпор вважає абсолютно необхідними для «керівника»<sup>14</sup> й, взагалі, учасника квартету. Серед них – досконале знання композиції твору (зокрема, й в партитурі), узгодження власної індивідуальної манери гри з виконавськими рисами своїх колег, велика чутливість, ясність намірів, постійний контроль звучання ансамблю (Spohr, 1878: 214), а також – вимогливість скрипаля до себе: «...пропорційно тому, як його смак стає витонченішим і знання ним мистецтва зростає, він має продовжувати

---

<sup>13</sup> Л. Шпор радить починати знайомство з цим жанром у ролі другої скрипки та навчитися мистецтву супроводу (Spohr, 1850: 233), що співзвучно і з відомою аналогічною рекомендацією Леопольда Моцарта не братися грати соло, поки не навчишся гарно акомпанувати. Для початку варто звернутися до квартетів Й. Гайдна, В. А. Моцарта та ранніх циклів Л. Бетховена; пізніше до цього списку слід включити ще «два цінних твори, а саме, Мі-бемольний квартет Мендельсона та ля-мінорний Шумана» (Spohr, 1878: 214). На цьому принципі ознайомлення з репертуаром побудовані й навчальні програми з квартету в українській вищій школі.

<sup>14</sup> Ймовірно, автор має на увазі виконавця партії першої скрипки, який зазвичай визначає інтерпретацію твору, репертуарну політику, стратегію розвитку колективу. Та оскільки такі обов'язки є мобільними й можуть виконуватися різними учасниками, Л. Шпор в більшості не вказує, про яку партію йдеться, призначаючи свої рекомендації загалом музикантові, який хоче навчитися квартетної гри.

вдосконалюватись; доки, нарешті, досягне найбільш довершеного стилю гри» (Spohr, 1850: 232), для того, «щоб забезпечити бездоганний ансамбль і потужну інтерпретацію» (Spohr, 1878: 214).

Думки, висловлені Л. Шпором, органічно доповнюють тези сучасних досліджень з питань комунікації у струнному квартеті. Так, Ф. Седдон та М. Бьязутті (Seddon & Biasutti, 2009: 118) оперують поняттям *емпатійного інтелекту*<sup>15</sup>, який «спирається на динаміку між когнітивним та емоційним інтелектом, а також має етичний намір, що виявляється у творчому чи корисному результаті». Пояснимо, що емпатійний інтелект дозволяє не тільки зрозуміти почуття колег по квартету (сфера емоційного інтелекту), але й передбачити їх; він виявляється і як здатність музикантів до спонтанних взаємодій, тобто колективної реалізації незапланованих творчих інтенцій окремого учасника під час виконання. «Така групова синергія, – зазначають учені, – дозволяє малим групам генерувати більше творчих ідей, ніж окремим особам у групі» (Seddon & Biasutti, 2009: 133).

Наведені спостереження науковців допомагають зрозуміти функціональну відмінність між різними статусами музиканта. Грати соло – це означає самостійно генерувати велику кількість енергії, яка потрібна, з одного боку, для втілення музичної ідеї твору, з іншого – для її якісної трансляції слухачам. Тому, розмірковуючи про сольне виконавство, важливо брати до уваги ступінь впливу скрипаля та масштаб його відповідальності. Енергетичну «потужність» таких митців, як Іцхак Перлман чи Анна-Софі Муттер, можна уподібнити до потужності атомних електростанцій, які задовольняють потреби великої кількості людей. Але будь-який скрипаль може бути позиціонований як соліст. Різниця – у зоні діяльності. Деякі харків'яни на все життя запам'ятають гру своєї сусідки Віри Литовченко, яка виступала для них у підвалі багатопверхівки під час спільного переховування від жахливих обстрілів на початку війни у 2022 році. Значну роль відіграв і Ігор Чернявський, який емоційно та психологічно підтримував співгромадян своїми виступами

---

<sup>15</sup> Введений в науковий обіг R. Arnold (2003).



на різних концертних майданчиках, виконуючи і, відповідно, популяризуючи музику харківських композиторів минулого та сьогодення<sup>16</sup>.

Характеристика статусу соліста не мала на меті нівелювати значення інших амплуа. Навпаки, розділення відповідальності й зусиль в ансамблі чи квартеті означає довгий процес творчого «притирання» один до одного і свідомого сприйняття своєрідної взаємозалежності. Крім того, спільне музикування вимагає від виконавця більш ґрунтовних знань про природу музики, її будову та історію. Недарма Л. Шпор зазначає, що «вивчення композиції, включно з гармонією і формою, відкриє йому те, чого навіть інтуїція генія не може дозволити собі відкинути» (Spohr, 1878: 214.) Визнаний майстер розвиває й далі цю думку: «Якщо ви набули цього, вам слід спробувати створити оригінальну композицію, щоб дізнатися, чи володієте ви даром музичного винахідництва і чи покликані ви стати композитором. Навіть якщо це виявилось не так, не нехуйте вивченням теорії музичної композиції, оскільки ці знання будуть вам незамінні, якщо ви колись забажаєте стати диригентом оркестру» (Spohr, 1850: 235). Отже, перебування в різних ролях означає збагачення художньо-естетичним, соціокультурним досвідом, а це – розвиток інтелекту в різних його аспектах, розширення психоемоційного діапазону та масштабу інструменталізму музиканта.

Те ж стосується й оркестрової гри. Просте, на перший погляд, завдання – грати разом одну партію – передбачає ще більше зближення індивідуальностей заради вираження музичного змісту, включно до єдності у штриховому, аплікатурному, звуковому, інтонаційному та багатьох інших аспектах (Spohr, 1878: 215). Важливе значення відіграє вміння оркестранта дивитися на диригента та слідувати за ним, а при грі із солістом – уважно його слухати й підтримувати. Л. Шпор вважає за потрібне описати й специфіку репетиційного процесу та бажану поведінку музикантів (Spohr, 1850: 233–235), що закономірно, враховуючи диригентський досвід автора «Школи».

---

<sup>16</sup> Ці скрипалі – лише невелика частка музикантів, які виступали в аналогічних ситуаціях і відомі автору цієї статті. Безумовно, їх набагато більше.

## Висновки.

Незалежно від обраного статусу, скрипаль стикається з певним колом художніх завдань. Вони базуються на особливостях втілення та донесення до слухача конкретного композиторського задуму, ідеї, змісту твору. Сольне, ансамблеве, квартетне або оркестрове музичування різняться типом поведінки, способом комунікації виконавця з колегами та слухачем, «генеруючою потужністю» його гри і, як наслідок, певним комплексом ігрових навичок та прийомів. Отримання досвіду у кожному з цих напрямів дозволяє оволодіти різними ролями, які наочно демонструють *синтетичну природу професіоналізму* скрипаля, та проявити саме ті якості, яких потребує обрана форма музичування.

Вивчення специфіки «комунікативно-рольових» процесів, на наш погляд, може сприяти переосмисленню усталених педагогічних підходів та цінності комплексного навчання, появі в перспективі нових досліджень щодо інтерпретації творів в аспекті композиторської та виконавської творчості, адже принциповий зміст у різних сферах музичного мистецтва, незважаючи на появу все нових його форм, залишається незмінним. Майже два століття відділяє нас від методичної праці Л. Шпора, але актуальність його порад не втрачається й сьогодні: «Прагніть тільки найбагороднішого! – пише автор. – <...> Нехай вся музика, яку ви виконуєте, буде найкращою у своєму роді <...> ця висока мета [вдосконалення майстерності – С. К.] не повинна обмежуватися лише грою на скрипці; вона має поширюватися на набуття всіх знань, які можуть принести користь музикантові та розширити розум і душу артиста» (Spohr, 1878: 216).

## ЛІТЕРАТУРА

- Горбачова, Н. (2013). Соціальний статус і соціальна роль як базові поняття соціальної структури. *Вісник Житомирського державного університету*, 67, 234–237.
- Данченко, Н. (2010). Комунікація в жанрі струнного квартету. *Мистецтвознавчі записки*, 18, 305–312.

- Польська, І. (2022). Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 58, 93–98, [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/58\\_2022/part\\_2/58-2\\_2022.pdf#page=93](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf#page=93).
- Фещак, Н. (2021). Виконавські засади функціонування українського струнного квартету: історичний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 51 (2), 26–43, [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387).
- Arnold, R. (2003, October). Empathetic intelligence: The phenomenon of intersubjective engagement. *Paper presented at the First International Conference on Pedagogies and Learning*, University of Southern Queensland, (pp. 1–14).
- Bishop, L., González Sánchez, V., Laeng, B., Jensenius, A. R., & Høffding, S. (2021). Move like everyone is watching: Social context affects head motion and gaze in string quartet performance. *Journal of New Music Research*, 50 (4), 392–412, <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1977338>.
- Bishop, L., Jensenius, A. R., Laeng, B. (2021). Musical and Bodily Predictors of Mental Effort in String Quartet Music: An Ecological Pupillometry Study of Performers and Listeners. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021>
- Cho, E. (2021). The relationship between small music ensemble experience and empathy skill: A survey study. *Psychology of Music*, 49 (3), 600–614. <https://doi.org/10.1177/0305735619887226>
- Ginsborg, J., & Bennett, D. (2021). Developing Familiarity in a New Duo: Rehearsal Talk and Performance Cues. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.590987>
- Horwitz, E. B., Harmat, L., Osika, W., & Theorell, T. (2021). The Interplay Between Chamber Musicians During Two Public Performances of the Same Piece: A Novel Methodology Using the Concept of “Flow”. *Frontiers in Psychology*, 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.618227>
- Seddon, F. A., & Biasutti, M. (2009). Modes of Communication Between Members of a String Quartet. *Small Group Research*, 40 (2), 115–137, <https://doi.org/10.1177/1046496408329277>
- Spohr, L. (n. d. [1878]). *Violin School*. (Revised and edited, with additional text, by Henry Holmes, translated from German by Florence A. Marshall). London: Boosey & Co, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP330999-PMLP30640-violinschuleengl00spoh\\_1878.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP330999-PMLP30640-violinschuleengl00spoh_1878.pdf)
- Sporh, L. (n. d. , ca. 1832). *Violinschule*. Vienna: Haslinger.

- Sporh, L. (n.d. , ca. 1850). *Violin school*. (Translated by John Bishop of Cheltenham). London: Robert Cocks & Co, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP29762-PMLP30640-Sporh\\_Violin\\_School\\_Engl..pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP29762-PMLP30640-Sporh_Violin_School_Engl..pdf)
- The 92nd Street Y, New York (2019, April 12). Itzhak Perlman in Conversation with Alan Alda [Video]. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZOCV2RtuomY>

## REFERENCES

- Arnold, R. (2003, October). Empathetic intelligence: The phenomenon of intersubjective engagement. *Paper presented at the First International Conference on Pedagogies and Learning*, University of Southern Queensland, (pp. 1–14) [in English].
- Bishop, L., González Sánchez, V., Laeng, B., Jensenius, A. R., & Høffding, S. (2021). Move like everyone is watching: Social context affects head motion and gaze in string quartet performance. *Journal of New Music Research*, 50 (4), 392–412, <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1977338> [in English].
- Bishop, L., Jensenius, A. R., Laeng, B. (2021). Musical and Bodily Predictors of Mental Effort in String Quartet Music: An Ecological Pupillometry Study of Performers and Listeners. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021> [in English].
- Cho, E. (2021). The relationship between small music ensemble experience and empathy skill: A survey study. *Psychology of Music*, 49 (3), 600–614. <https://doi.org/10.1177/0305735619887226> [in English].
- Danchenko, N. (2010). Communication in the genre of the string quartet. *Notes on Art Studies*, 18, 305–312 [in Ukrainian].
- Feshchak, N. (2021).[Performance principles of functioning of Ukrainian chamber quartet: historic aspect. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 51 (2), 26–43, [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387) [in Ukrainian].
- Ginsborg, J., & Bennett, D. (2021). Developing Familiarity in a New Duo: Rehearsal Talk and Performance Cues. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.590987> [in English].
- Horbachova, N. (2013). Social Status and Social Role as Basic Notions of Social Structure. *Zhytomyr State University Journal*, 67, 234–237 [in Ukrainian].
- Horwitz, E. B., Harmat, L., Osika, W., & Theorell, T. (2021). The Interplay Between Chamber Musicians During Two Public Performances of the Same Piece: A Novel Methodology Using the Concept of “Flow”. *Frontiers in Psychology*, 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.618227> [in English].

- Polska, I. (2022). The phenomenon of ensemble dialogization in solo musical performance. *Humanities science current issues*, 58, 93–98, [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/58\\_2022/part\\_2/58-2\\_2022.pdf#page=93](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf#page=93), [in Ukrainian].
- Seddon, F. A., & Biasutti, M. (2009). Modes of Communication Between Members of a String Quartet. *Small Group Research*, 40 (2), 115–137, <https://doi.org/10.1177/1046496408329277> [in English].
- South Wales Press,
- Spohr, L. (n. d. [1878]). *Violin School*. (Revised and edited, with additional text, by Henry Holmes, translated from German by Florence A. Marshall). London: Boosey & Co, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP330999-PMLP30640-violinschuleengl00spoh\\_1878.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP330999-PMLP30640-violinschuleengl00spoh_1878.pdf) [in English].
- Sporh, L. (n. d. , ca. 1832). *Violinschule*. Vienna: Haslinger [in German].
- Sporh, L. (n.d. , ca. 1850). *Violin school*. (Translated by John Bishop of Cheltenham). London: Robert Cocks & Co, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP29762-PMLP30640-Spohr\\_Violin\\_School\\_Engl..pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP29762-PMLP30640-Spohr_Violin_School_Engl..pdf) [in English].
- The 92nd Street Y, New York (2019, April 12). Itzhak Perlman in Conversation with Alan Alda [Video]. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZOCV2RtuomY> [in English].

### **Stanislav Kucherenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer,  
 the Department of Chamber Ensemble  
 e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com  
 ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

## **The synthetic nature of the violinist-performer's professionalism (on the material of L. Spohr's "Violin school")**

### ***Statement of the problem.***

*The modern academic violin performance art is an extensive and multi-level phenomenon. Musicians choose one or another direction of self-realization (soloist, ensemble or quartet player, orchestra artist), achieving a certain level of mastery in it. Such a narrowing of specialization, determined by the history of musical art, on the one hand, helps to increase the level of professionalism, and on the other*

hand, it ruins the integrity of the figure of the performer in the perception of musicians and listeners.

The scientific literature devoted to the issues of violin performance in various roles is quite extensive and versatile and makes it possible to understand certain aspects of a musician's creative life. Recently researches by L. Bishop et al. (2021), E. B. Horwitz et al. (2021), E. Cho (2021), and others gives a chance to understand the creative life of a violinist in a fragmented way, stimulating the desire to achieve a certain integrity when considering the stated problem.

### **Objectives, methods, and novelty of the research.**

The purpose of the study is to consider the synthetic nature of the violinist's professionalism and its manifestation in various directions of his / her creative realization. The cognitive apparatus of the study is based on the combination of historical-theoretical, structural-functional, comparative, hermeneutic, and systemic methods of analysis, owing to which the synthetic nature of the violinist-performer's professionalism unfolds in different angles. For the first time, the professionalism of the violinist is considered from the point of view of its synthetic nature; in the context of the chosen topic, L. Spohr's thorough views in his "Violin School" are highlighted.

### **Research results.**

Solo, ensemble, quartet or orchestral playing differs in the functional characteristics of the musician: status that determines his/her behaviour and the type of communication – the role. Acquiring practical knowledge in each of these specializations, the violinist realizes the uniqueness of the respective statuses and roles, enriches self-own artistic-aesthetic, socio-cultural experience, thereby developing intelligence, expanding the psycho-emotional range and scope of his / her performer art. L. Spohr in the "Violin School" provides his own vision of the universal qualities of a violinist and separately characterizes his / her various statuses and roles. Although this methodical work is almost two hundred years old, the relevance of the author's advice is not lost even today.

### **Conclusion.**

Regardless of the chosen status, the violinist faces some circle of art tasks. They are based on the features of the implementation and delivery of a specific composer's idea to the listener and determine the musician's use of a particular set of playing skills. Mastering various "roles", which clearly demonstrate the synthetic nature of a violinist's professionalism, allows one to demonstrate exactly those qualities that are required by the chosen form of music making and the composer's intention. In our opinion, the study of the specifics of communicative

*and role-playing processes can contribute to the rethinking of established pedagogical methods and the value of a comprehensive approach to learning, on which L. Spohr's "Violin School" is based.*

**Keywords:** *synthetic nature; violinist-performer; directions of creative realization; status; role; L. Spohr's "Violin School".*

*Стаття надійшла до редакції 27 серпня 2023 року*

УДК 784.087.68.088:78.071.4

DOI 10.34064/khnum1-6804

**Михайлова Наталія Миколаївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: nata.mik.76@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0172-2091

**Хорове аранжування як шлях реалізації  
творчого потенціалу студента-хормейстера**

*Стаття презентує результати дослідження інноваційних підходів до викладання дисципліни «Хорове аранжування» у закладах вищої музичної освіти. Метою цієї аналітичної розвідки є вивчення ефективних педагогічних стратегій, які підвищують творчий потенціал студентів-хормейстерів. Проводиться думка про те, що у контексті сучасного мінливого освітнього середовища, яке характеризується постійною турбулентністю і стрімким розвитком, необхідні нові підходи в педагогіці, спрямовані на індивідуалізоване навчання і розкриття творчих нахилів та обдарувань студента. Їх реалізація відбувається шляхом інтеграції інноваційних методів, організаційних форм та цифрових ресурсів у навчальний процес, що створює сприятливі умови для розвитку творчих здібностей студентів. Аналіз новаторських підходів до викладання дисципліни «Хорове аранжування» дозволяє визначити вплив новітніх технологій на формування унікальних музичних особистостей, здатних до самостійного прогресу та самовдосконалення, а також на розвиток компетентностей, необхідних для їх подальшої професійної діяльності в якості хормейстерів.*

**Ключові слова:** диригентсько-хорова освіта; хорове аранжування; хормейстер; творча особистість; педагогічна інноватика; інформаційно-комунікаційні технології.

**Постановка проблеми.**

Буремне українське сьогодні є викликом для розвитку і становлення нової освітньої системи, у фокусі якої перебуває й



особистісна орієнтація навчально-виховного процесу. Необхідність удосконалення педагогічних технологій, методів, організаційних форм та засобів у системі навчання спонукає до пошуку нової освітньої парадигми, що дозволить Україні не залишатися осторонь від глобальних інноваційних процесів. Сучасне інформаційне суспільство, орієнтоване на використання новітніх цифрових інструментів та ресурсів, потребує інноваційних підходів у педагогіці, що сприятимуть вихованню необхідних умінь і розвитку особистості здобувача освіти в умовах розмаїття видів та форм його діяльності.

Курс «Хорове аранжування» належить до циклу фахових дисциплін, спрямованих на формування й розвиток спеціалістів, теоретично та практично підготовлених до художньо-виконавської, навчально-виховної та просвітницької професійної діяльності. Дисципліна направлена на розкриття творчого потенціалу здобувача освіти, що, безумовно, є актуальним завданням сучасної професійно орієнтованої педагогіки. Адже у глобалізованому просторі сьогодення, де інновації і творчість стають ключовими факторами успіху, важливо формувати у студентів навички творчого мислення та самовираження.

***Останні публікації за темою дослідження.*** Особистісно орієнтований підхід до навчання у закладах вищої освіти є активно досліджуваною темою, тому багато наукових праць присвячено цьому напрямку. Поряд із роботами вітчизняних дослідників – С. І. Подмазіна (2006), І. Д. Беха (2003) та інших, привертають увагу розробки закордонних фахівців у галузі освітніх інновацій (Heikkila, Niemivirta, Nieminen, & Lonka, 2010). Чинники й закономірності функціонування та розвитку інноваційного процесу в освітній сфері висвітлюють праці І. М. Дичківської (2004), О. М. Ігнатович (2019), Л. І. Даніленко (2006). Психолого-педагогічні аспекти розвитку особистості із творчим потенціалом в різних царинах суспільної діяльності представлені в роботах В. О. Моляко (2003), О. Л. Туриної (2007), Л. П. Місцихи (2010, 2015).

У науковому просторі музичної педагогіки відзначимо дослідження таких учених, як Т. А. Смирнова (2021), О. А. Жерновникова та Ван Цзін І (2017), О. Плотницька (2021). Сучасні напрями

розвитку диригентсько-хорової освіти, безпосередньо пов'язані із розкриттям творчого потенціалу студента-хормейстера, представлені в аналітичних розвідках Р. О. Долчука (2008), Т. А. Смирнової (2008), Є. В. Карпенка (2021), В. Семенчука (2022) та ін.

Проте питання впливу хорового аранжування на розвиток музично-творчих навичок здобувачів освіти, пошуку інноваційних методів та організаційних форм навчання, що сприятимуть формуванню унікальної музичної особистості, потребують аналітичного доопрацювання.

Таким чином, *метою статті* є з'ясування ролі хорового аранжування в розкритті творчого потенціалу особистості студента-хормейстера: розвитку його музичного мислення, виконавських та інтерпретаційних здібностей. Дослідження також спрямовано на виявлення інноваційних підходів до викладання дисципліни «Хорове аранжування», які можуть сприяти більш ефективному вихованню унікальних особистостей, здатних до саморозвитку, самовдосконалення та подальшої реалізації у своїй майбутній професійній діяльності в ролі хормейстерів.

*Методологія дослідження.* Взаємодія особистісного, компетентнісного та контекстного підходів до професійної підготовки фахівця, необхідна у процесі розвитку його творчих здібностей, обумовила залучення таких методів, як *теоретичний аналіз* інтердисциплінарних та музикознавчих концепцій для розуміння і пояснення ролі хорового аранжування у розкритті творчого потенціалу та формуванні музичного мислення студента-хормейстера; *компаративний аналіз* різних підходів до викладання дисципліни «Хорове аранжування» для виявленні серед них інноваційних, які можуть сприяти вихованню унікальних особистісних якостей хормейстера.

Метод «*case-study*» – навчання на конкретних випадках – розглянуто окремо як один з прийомів виконання творчих завдань, зокрема створення хорової обробки, та шляхів використання досвіду хорового аранжування для підвищення ефективності процесу творчого розвитку студента-хормейстера.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Особистісно орієнтований підхід до змісту навчання значно покращить якість освітніх послуг, створюючи сприятливі психолого-педагогічні умови для розкриття творчого потенціалу здобувача освіти. Самоствердження особистості в процесі навчання, усвідомлення власного «я» у поєднанні з розвитком індивідуальних особливостей, розкриттям творчих нахилів та обдарувань, набуттям фахових компетентностей дозволить суттєво підвищити конкурентоспроможність здобувачів освіти на сучасному ринку праці. Особистісно орієнтований підхід в диригентсько-хоровій освіті передбачає індивідуальне ставлення до кожного студента, з урахуванням його потреб, інтересів, психологічних особливостей та цілей. Хорове аранжування дозволяє розвивати музичні таланти і креативність студентів, адже вони отримують знання та навички, необхідні для створення оригінальних та виразних аранжувань хорових композицій. Це сприяє формуванню власної музичної особистості й дозволяє виявити унікальний творчий потенціал здобувача освіти. Як зазначає у своїх дослідженнях В. О. Моляко (2003: 6), «...творчість повинна стати нормою професійної діяльності та нормою підготовки до неї, тобто в кінцевому варіанті ми говоримо про те, що кожен фахівець має бути творчим фахівцем. Звичайно, рівні творчої діяльності завжди будуть різними, оскільки в кожному конкретному випадку творчі можливості у кожного конкретного працівника детерміновані його здібностями, обдарованістю, талантом».

З огляду на те, що домінанта творчості постає як обов'язкова складова професійної освіти, можна скоригувати змістове наповнення навчання хормейстера, що включатиме такі елементи: розвиток музичної творчості, підвищення музичної ерудиції, формування вмінь аналізу та інтерпретації музичних творів, вивчення різних стилів та епох музики, а також удосконалення професійних навичок з усіх предметів фахового циклу. Крім того, зарубіжні дослідження підкреслюють актуальність розвитку комунікативних навичок та лідерських якостей майбутніх керівників хорових колективів, демонструючи ефективність поєднання когнітивних та емоційних аспектів навчально-виховного процесу й доводять, що активні,

комунікабельні, самостійні та самодостатні студенти не лише краще адаптуються до навчання, але й показують вищі результати порівняно зі своїми одногрупниками (Heikkila, Niemivirta, Nieminen, & Lonka, 2010).

Вагомою складовою формування творчої особистості є розвиток музичного мислення студента. Завдання навчальної дисципліни «Хорове аранжування» – стимулювати здобувачів освіти до імпровізаційних рішень, оригінальних інтерпретацій. Адже можливість і спроможність адаптувати, трансформувати та збагачувати музичні композиції, створюючи власні унікальні версії, розвивають уміння аналізувати музичні структури, виявляти характеристики твору й розуміти його емоційну виразність. Завдяки практичній роботі з аранжуваннями студенти вдосконалюють свої музичні навички, виявляють свої творчі здібності й самостверджуються, демонструючи свою унікальну музичну особистість.

Ураховуючи сучасні вимоги до освіти, зауважимо, що акцент на пошуку нових методів та форм викладання, із застосуванням останніх розробок у сфері педагогічної інноватики, вважається правильною обраною стратегією викладацького колективу будь-якого освітнього закладу. «Реалізація принципу варіативності дає змогу педагогічним колективам навчально-виховних закладів обирати і конструювати педагогічний процес за будь-якими моделями, зокрема й авторськими» (Дичківська, 2004: 5).

Хорове аранжування як важлива складова хормейстерської практики вимагає від педагогів інноваційних підходів у процесі навчання. Методика викладання, спрямована на набуття здобувачами освіти знань, умінь та навичок за стандартним, незмінним зразком, що напрацьований роками, повинна відійти у небуття. Натомість упровадження педагогічної інноватики у хорове аранжування відкриває нові горизонти для виявлення і розвитку талановитих молодих музикантів, допомагає створити сприятливу і натхненну атмосферу навчання, в якій студенти зможуть розкрити свій потенціал і стати хормейстерами-творцями, затребуваними в майбутньому.

У хоровому аранжуванні можна застосовувати різноманітні інноваційні прийоми, що сприяють розвитку творчих здібностей, а саме:

– експерименти з варіюванням голосів, що передбачають використання під час виконавської практики нетрадиційних комбінацій голосів, які створюють нові тембральні ефекти;

– електронну обробку звука завдяки відповідним технологіям, таким як затримки, ефекти звукового простору, еквайзери тощо, для створення унікальних та незвичних звукових вражень;

– імпровізацію – дозвіл студентам вносити власні творчі елементи та варіації у музичний матеріал для розвитку творчого мислення та формування його індивідуального стилю;

– сучасні комп'ютерні спеціалізовані програми для фіксації та редагування нотного матеріалу, аранжування та звукозапису, які дозволяють створювати складні та різноманітні хорові аранжування;

– мультистильові аранжування, тобто ті, які поєднують елементи різних музичних стилів і жанрів, що додає до виконання нових кольорів та динаміки;

– колективну творчість, залучення студентів до спільного процесу аранжування, під час якого вони мають можливість співпрацювати, обмінюватись ідеями.

Сучасний мультимедійний простір надає багато можливостей для залучення до навчального процесу інформаційно-комунікаційних технологій, що, у свою чергу, відкриває широкі можливості для поліпшення якості навчання. Адже використання нотних редакторів та музичного програмного забезпечення полегшує творчий процес, дозволяє студентам не лише створювати, редагувати й аранжувати нотний матеріал ефективно та швидко, а й експериментувати з ним, застосовуючи різні голоси, інструменти та звукові ефекти. Спеціалізовані додатки для мобільних пристроїв дають змогу здобувачам освіти отримувати нотні матеріали, аудіо- та відеозаписи, довідкові та навчальні посібники та інші корисні матеріали безпосередньо на свої смартфони або планшети. Це забезпечує зручність, мобільність і постійний доступ до необхідної інформації та навчальних ресурсів. Цифровий аудіо- та відеозапис дозволяє студентам слухати і аналізувати свої власні виконання, виявляти помилки й таким чином покращувати свої виконавські навички, а також спостерігати за роботою інших. Завдяки відеоконференціям та різноманітним

онлайн-технологіям студенти можуть спілкуватися з викладачами та одногрупниками на відстані, обмінюватись ідеями, отримувати зворотний зв'язок та навчальні матеріали. Створення віртуальних хорів, ансамблів, колаборативне музикування за допомогою спеціальних платформ і програм уможлиблюють виконання хорових аранжувань (можливо навіть власних) разом з іншими студентами з усього світу. Така співпраця в межах сучасних освітніх проєктів сприяє творчому обміну думками та розвитку комунікаційних навичок.

Таким чином, застосування інтерактивних інформаційно-комунікаційних технологій у хоровому аранжуванні допомагає створити більш цікаву атмосферу навчання. Відеоуроки й віртуальні тренування, що передбачають інтерактивні завдання, спонукають студентів до самостійних досліджень в зазначеному напрямі. Крім того, використання графічних і аудіовізуальних ефектів допомагає їм створити більш захопливі та естетично привабливі презентації своїх робіт.

Застосування інноваційних підходів до навчання, використання новітніх досягнень у сфері інформаційно-комунікаційних технологій значною мірою впливають на академічні досягнення студентів, їх мотивацію і задоволення процесом навчання. «Практика доводить, що сьогодні застосування студентами сучасних музично-комп'ютерних технологій у процесі вивчення дисципліни “Хорове аранжування” у вищій школі має такі переваги: формує комп'ютерну грамотність; створює багато можливостей для ефективного музичного навчання; розвиває музичну і загальну культуру; сприяє створенню творчої атмосфери на заняттях; надає можливість самореалізації, [розкриття – *Н. М.*] творчого потенціалу при виконанні студентами самостійної роботи, тим самим удосконалюючи якість засвоєння навчального матеріалу» (Раструба, Кушнір, 2022: 81).

Зазначимо, що опанування знань основних теоретичних положень курсу хорового аранжування та свобода дій при розв'язанні локальних задач створення хорової обробки на практиці є ключовими аспектами, які сприяють розвитку фахових компетентностей хормейстера. Ці компетентності, зокрема, включають розуміння авторського наміру, ідейно-художнього змісту твору та вміння втілювати їх у музичному аранжуванні. Для досягнення авторського

наміру важливо мати вміння розпізнавати елементи музичної мови та особливості ритмічності, музичної фразеології, гармонії, поліфонії, різновидів та виразних засобів музичної фактури тощо. Адже вивчення навчальної дисципліни «Хорове аранжування» має на меті набуття мистецтва пристосування хорових, інструментальних та вокальних творів для різних складів хору, здобуття фахових знань і розвиток практичних вмінь та навичок у використанні різноманітних прийомів хорового письма.

Академік І. Д. Бех (2003), розмірковуючи щодо шляхів формування соціально успішної особистості, наголошує, що у процесі навчання перевагу слід надавати методам, які спонукають до розвитку творчих здібностей і критичного мислення та сприяють набуттю практичних навичок для подальшої професійної діяльності. Одним з таких методів, на нашу думку, може стати сучасна технологія аналізу конкретних ситуацій – «*case-study*».

Використання методу «*case-study*» в оволодінні прийомами хорового аранжування є цінним інструментом, що сприяє практичному засвоєнню навчального матеріалу. Цей підхід передбачає аналіз реальних ситуацій і подолання складнощів, які можуть виникнути у процесі аранжування, відбір та запам'ятовування для застосування у подальшому найбільш успішних варіантів розв'язання поставленої задачі. Студенти отримують конкретний музичний матеріал, який потрібно аранжувати для хору, і мають змогу самостійно працювати над його трансформацією та вдосконаленням.

Зокрема, однією з тем навчальної дисципліни «Хорове аранжування» для бакалаврів четвертого курсу ОПП «Хорове диригування» є вільні обробки оригінальних та народних мелодій для різного складу хору. Пропозиція створити, наприклад, власну обробку народної пісні стимулює творчий процес у здобувачів освіти, викликаючи необхідність аналізу завдання, побудування алгоритму дій для його вирішення, порівняння можливих способів і варіантів його розв'язання та визначення найкращого, що приведе до бажаного результату. Можливість самостійно обрати музичний матеріал для роботи підвищує ступінь особистої зацікавленості студента в досягненні значного художнього рівня майбутньої композиції. Проаналізувавши

комплекс базових вихідних умов запропонованого завдання щодо жанру, змісту, форми, структури, стилєвих та виконавських особливостей тощо, студент за підтримки викладача створює алгоритм роботи над вільною хоровою обробкою, наприклад, народної пісні, що може включати такі кроки.

1. Дослідження вербально-поетичного компонента першооснови:

- ретельно проаналізувати вербально-поетичний ряд твору та визначити семантику його художньої образності, його смислову та драматургічну ідею, «персонажів», сюжетні лінії, та ін.;

- урахувуючи багатоваріантність як мелодичної, так і літературної складової аутентичної пісні, ознайомитися з різновидами тексту фольклорного першоджерела й обрати той, що найкраще відповідає авторському задуму, формуючи розвиток сюжету за власним бажанням;

- залежно від характеру твору і його виконавської спрямованості обрати тип та вид хору, якому буде доручено виконання майбутньої роботи.

2. Аналіз та опрацювання музичного матеріалу:

- необхідно дослідити структурні, ладоінтонаційні та метричні особливості фольклорного мелосу, своєрідність розспівів та продумати подальший план роботи над хоровою обробкою пісні;

- визначити особливості музичної драматургічної пісні, такі як зав'язка, розвиток, кульмінація та розв'язка;

- обрати форму музичної композиції, яка повністю відповідає концепції розвитку твору за авторським наміром.

- Втілення задуму твору засобами музичної виразності за допомогою відповідної техніки композиторського письма. Варіативність результату забезпечує можливість вибору шляху розвитку музичного матеріалу, що може відбуватися в різних сферах музичної мови (або поодинокі, або у взаємодії), таких як:

- ладогармонічна,
- тембрально-регістрова,
- темпова,
- фактурна тощо.



Застосування технології «*case-study*» у практиці хорового аранжування має декілька переваг. Цей метод сприяє напрацюванню вмій аналізувати ситуації, оцінювати альтернативи, обирати оптимальний варіант і складати алгоритм його здійснення; тим самим він дає поштовх розвитку творчих і критичних мисленневих навичок студентів, оскільки спонукає до пошуку оригінальних та ефективних способів розв'язання завдання аранжування.

Крім того, використання методу «*case-study*» допомагає студентам зрозуміти практичні аспекти роботи аранжувальника: вибір голосів, засобів музичної виразності, ладотонального плану та ін. Такий підхід до викладання хорового аранжування дозволяє стимулювати творчу активність студентів, сприяє їх мотивації та розширенню кола набутих ними професійних компетенцій.

Нарешті, нагадаємо, що у практичному плані для створення якісної хорової обробки дуже важливою є безпосередня співпраця аранжувальника з хором, можливість спостерігати за його розвитком, визначати потреби та виконавські резерви колективу, адаптувати свої аранжування до його конкретного складу та репертуару. Така співпраця допоможе студенту-хормейстеру зрозуміти практичні аспекти виконавської діяльності й реалізувати свої аранжувальні задуми в контексті реального звучання.

### **Висновки.**

1. Особистісно орієнтований підхід до навчання, що є одним з ключових напрямів сучасної освітньої політики, у сфері диригентсько-хорової освіти реалізується як увага викладача-хормейстера до творчої особистості та персональних інтересів кожного зі студентів і створює необхідну «відкриту» психологічну атмосферу для розкриття талантів та втілення авторських ідей майбутніх фахівців. Результатом такого навчального підходу є самоствердження і розквіт особистості музиканта, усвідомлення ним власного «я» та набуття комплексу фахових компетентностей.

2. Дисципліна «Хорове аранжування» є надзвичайно важливою складовою формування мистецької особистості майбутнього хормейстера, оскільки розвиває його музичне мислення та креативні здібності, найбільш активно сприяє реалізації його творчого

потенціалу, допомагає йому засвоїти цілу низку практичних навичок, необхідних хормейстеру – лідеру й художньому керівнику співацького колективу, тобто прямо впливає на його затребуваність і «конкурентоспроможність» у диригентсько-хоровій професії. Аранжування, яке дозволяє трансформувати і збагачувати музичні твори, поглиблювати або варіювати їхні музичні характеристики та емоційну виразність і дає можливість для їх оригінальної інтерпретації, є потужним інструментом швидкого прогресу творчих можливостей музиканта. Крім того, розвиток у студентів комунікативних навичок та лідерських якостей, що відбувається в ході створення і виконання нової хорової композиції, має позитивний вплив на успішність хормейстера і його готовність до роботи в хорових колективах.

3. Сучасні освітні умови потребують нових прийомів та форм викладання у сфері хорової педагогіки, зокрема й хорового аранжування. Застосування методики «*case-study*» (навчання на прикладі конкретних ситуацій), різноманітних експериментальних прийомів, онлайн-комунікації і арсеналу комп'ютерних технологій (варіювання складу хорових голосів, створення нових тембрових звучань, імпровізація, мультистильові аранжування, колективна творчість, електронна обробка звуку за допомогою комп'ютерних застосунків і та ін.) сприятиме найповнішому розкриттю креативного потенціалу здобувачів освіти.

4. Інноваційні підходи спонукають студентів до активної участі в навчальному процесі та самостійного продовження досліджень предметної області хорового аранжування, а також створюють цікаву заохочувальну навчальну атмосферу, сприятливу для свободи самовираження та реалізації творчих задумів.

5. Додамо, що успіх хорового аранжування залежить від якості співпраці та взаємодії студентів і викладачів. Роль вчасних та кваліфікованих порад викладача у становленні студента як фахівця важко переоцінити.

6. Практика роботи аранжувальника з хором у процесі звукового втілення його художнього задуму не лише сприятиме розширенню музичного кругозору, підвищенню самооцінки, розвитку творчої

особистості хормейстера, але й надихатиме його на подальші звершення в майбутній професійній діяльності.

Практична робота здобувачів освіти з реальними хоровими колективами в процесі засвоєння навичок хорového аранжування видається перспективним напрямом навчання, який потребує подальшого вдосконалення, а отже, й дослідження.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бех, І. Д. (2003). *Виховання особистості*. (Кн. 1–2). Кн. 1. Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади. Київ: Либідь.
- Даніленко, Л. І. (2006). *Інноваційний освітній менеджмент*. Київ: Главник.
- Дичківська, І. М. (2004). *Інноваційні педагогічні технології*. [Оригінал-макет]. Київ: Академвидав, URL: <https://eltutor.at.ua/Podskazki/Dychkivska.pdf>
- Долчук, Р. О. (2008). *Хорове аранжування*. Івано-Франківськ: Плай.
- Жерновникова, О. А., & Ван Цзін І. (2017). Формування та становлення особистості майбутнього педагога засобами музичного мистецтва. *Педагогічний альманах*, 36, 208–212.
- Ігнатович, О. М. (2019). *Психологічні основи розвитку фахової інноваційної культури педагогічних працівників*. (Автореф. дис. ... д-ра психол. наук). Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України. Київ.
- Карпенко, Є. В. (2021). *Алгоритми самостійної роботи студента в процесі вивчення хорového аранжування*. Суми: ФОП Цьома С. П.
- Кушнір, К., & Раструба, Т. (2022). Використання сучасних музично-комп'ютерних технологій у процесі вивчення дисципліни «Хорове аранжування». *Психолого-педагогічні науки*, 1, 76–83. DOI: 10.31654/2663-4902-2022-PP-1-76-83
- Мішыха, Л. П. (2010). Творчий потенціал у структурі особистості. *Вісник Одеського національного університету: Сер. Психологія*, т. 15, вип. 11 (1), 120–127, URL: [http://liber.onu.edu.ua/pdf/vestniki/vest\\_psih\\_2010\\_15\\_11a.pdf](http://liber.onu.edu.ua/pdf/vestniki/vest_psih_2010_15_11a.pdf)
- Мішыха, Л. П. (2015). *Творчий потенціал особистості у період пізньої дорослості*. (Дис. ... д-ра психол. наук). Інститут психології імені Г. С. Костюка Національної академії педагогічних наук України. Київ.
- Моляко, В. О. (2003). Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності людини. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*, 6, стаття 18, [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/psuh\\_pedagog\\_probl\\_silsk\\_shkolu/6/visnuk\\_18.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/6/visnuk_18.pdf)

- Плотницька, О. (2021). Перспективні підходи до інтеграційного навчання мистецьких дисциплін. *Педагогічні науки*, 197, 149–152, DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-149-152.
- Подмазін, С. І. (2006). *Особистісно орієнтована освіта (соціально-філософський аналіз)*. (Автореф. дис. ... д-ра філос. наук). Дніпропетровський національний університет. Дніпропетровськ.
- Семенчук, В. (2022). Аранжування як вид творчої діяльності музиканта. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 3 (52), 53–60. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-6>
- Смирнова, Т. А. (2008). *Теорія і методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект*. Горлівка: Ліхтар.
- Смирнова, Т. А. (2021). *Теоретико-методологічні основи музичної педагогіки*. Харків: Лідер.
- Турина, О. (2007). *Психологія творчості*. Київ: МАУП.
- Heikkila, A., Niemivirta, M., Nieminen, J., & Lonka, K. (2010). Interrelations among university students' approaches to learning, regulation of learning, and cognitive and at-tributional strategies: a person oriented approach. *Higher Education*, 61 (5), 513–529, DOI: 10.1007/s10734-010-9346-2

## REFERENCES

- Bekh, I. D. (2003). Education of the personality. (Books 1–2). Book 1. A personally oriented approach: theoretical and technological foundations. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Danilenko, L. I. (2006). *Innovative educational management*. Kyiv: Hlavnuk [in Ukrainian].
- Dolchuk, R. O. (2008). *Choral arranging*. Ivano-Frankivsk: Plai [in Ukrainian].
- Dychkivska, I. M. (2004). *Innovative pedagogical technologies*. [Original layout]. Kyiv: Akademvydav, URL: [https://eltutor.at.ua/Podskazki/Dychkivsk\\_a.pdf](https://eltutor.at.ua/Podskazki/Dychkivsk_a.pdf) [in Ukrainian].
- Heikkila, A., Niemivirta, M., Nieminen, J., & Lonka, K. (2010). Interrelations among university students' approaches to learning, regulation of learning, and cognitive and at-tributional strategies: a person oriented approach. *Higher Education*, 61 (5), 513–529, DOI: 10.1007/s10734-010-9346-2 [in English].
- Ihnatovych, O. M. (2019). *Psychological foundations of professional innovative culture development of educational workers*. (Extended abstract of

- Full Doctoral diss.). H. S. Kostyuk Institute of Psychology of National Academy of Educational Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Karpenko, Ye. V. (2021). *Algorithms of independent work of students in the process of studying choral arranging*. Sumy: FOP Tsioma S. P. [in Ukrainian].
- Kushnir, K. & Rastruba, T. (2022). Using modern music-computer technologies in the process of studying the discipline «Choral Arranging». *Psychological and Pedagogical Sciences*, 1, 76–83, DOI: 10.31654/2663-4902-2022-RR-1-76-83 [in Ukrainian].
- Mishchyha, L. (2010). Creative potential in the structure of personality. *Odesa National University Herald: Psychology Series*, Vol. 15, issue 11 (1), 120–127, URL: [http://liber.onu.edu.ua/pdf/vestniki/vest\\_psih\\_2010\\_15\\_11a.pdf](http://liber.onu.edu.ua/pdf/vestniki/vest_psih_2010_15_11a.pdf) [in Ukrainian].
- Mishchyha, L. (2015). *Creative potential of a personality during the late adulthood period*. (Full Doctoral diss.). H. S. Kostyuk Institute of Psychology of National Academy of Educational Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Moliako, V. O. (2003). Psychology of creativity: A new paradigm of research into constructive human activity. *Psychological and pedagogical problems of the rural school*, 6, article 18, [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/psuh\\_pedagog\\_prob\\_lsilsk\\_shkolu/6/visnuk\\_18.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_prob_lsilsk_shkolu/6/visnuk_18.pdf) [in Ukrainian].
- Plotnytska, O. (2021). Promising approaches to integrated teaching of art disciplines. *Pedagogical Sciences*, 197, 149–152, DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-149-152 [in Ukrainian].
- Podmazin, S. I. (2006). *Personally oriented education (social and philosophical analysis)*. (Extended abstract of Full Doctoral diss.). Dnipropetrovsk National University. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].
- Semenchuk, V. (2022). Arranging as a form of musician's creative activity. *Actual Issues of Humanities*, 3 (52), 53–60, DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-6> [in Ukrainian].
- Smyrnova, T. A. (2008). *Theory and methodology of choral conducting education in higher educational institutions: psychological and pedagogical aspect*. Horlivka: Likhtar [in Ukrainian].
- Smyrnova, T. A. (2021). *Theoretical and methodological foundations of music pedagogy*. Kharkiv: Lider [in Ukrainian].
- Turynina, O. (2007). *Psychology of creativity*. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
- Zhernovnykova, O. A., & Van Tsin I. (2017). Formation and development of future teachers' personality through the means of music art. *Pedagogical Almanac*, 36, 208–212 [in Ukrainian].

**Nataliia Mykhailova**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting  
e-mail: nata.mik.76@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-0172-2091

**Choral conducting as a way of realizing  
the creative potential of a student choirmaster*****Statement of the problem.***

*The modern information society using cutting-edge digital tools and resources, requires innovative approaches in education aimed at shaping the personality of students in all the diversity of their activities. In today's globalized space, where innovation and creativity are key success factors, it is important to cultivate students' skills in creative thinking and self-expression. The turbulent Ukrainian present became a challenge for the development and establishment of a new educational system oriented on the personal type of teaching. An urgent need to improve pedagogical technologies encourages the search for a new educational paradigm, allowing Ukraine to stay abreast of global innovative processes. The course "Choral Arrangement" is aimed at developing the creative potential of choirmaster students, which is undoubtedly a relevant task in the modern educational space.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The personal oriented approach in higher education is an actively researched topic, by domestic (Podmazin, 2006; Bekh, 2003) and foreign (Heikkila, Niemivirta, Nieminen, & Lonka, 2010) authors. A number of studies are devoted to pedagogical innovations (Dychkivska, 2004; Ihnatovich, 2019; Danilenko, 2006) and the psychological and pedagogical aspect of personal development (Moliako, 2003; Turynina, 2007; Mishchykha, 2010), the musical pedagogy (Smyrnova, 2021; Zhernovnykova, & Van Tsin I, 2017; Plotnytska, 2021) and the contemporary trends in choral conducting education too (Dolchuk, 2008; Smyrnova, 2008; Karpenko, 2021; Semenchuk, 2022). However, the questions of the impact of choral arrangement on the development of music creative skills of choirmaster students, as well as the search for innovative teaching methods and organizational forms that contribute to the formation of unique musical personalities, requires further*

*analytical refinement. The purpose of the article is to determine the role of choral arrangement in developing the creative potential of choirmasters' students, their musical thinking, performance and interpretive skills. The study is also focused on finding innovative approaches to teaching the "Choral Arrangement" discipline that contribute to more effective development of unique artistic individuals, which capable to self-improvement and professional growth as choral conductors. The interaction of personal, competence and contextual approaches to the professional training of a specialist, necessary in the process of developing his creative abilities, led to the involvement of such research methods as theoretical and comparative analysis of pedagogical conceptions. Also, "case study" method was considered as one of the way for creation of choral arrangement.*

**Results and conclusion.**

*The discipline "Choral arrangement" is an extremely important component of the formation of the artistic personality of the future choirmaster, as it develops his musical thinking and creative abilities, most actively contributes to the disclosure of his creative potential, helps him learn a whole series of practical skills necessary for a choirmaster – the leader and artistic director of a singing group, that is, it directly affects his demand and "competitiveness" in the profession of choral master. Arranging, which allows you to transform and enrich musical works, deepen or vary their sound characteristics and emotional expressiveness, provides an opportunity for their original interpretation, is a powerful tool for the rapid progress of a musician's creative abilities.*

*Modern educational conditions require new methods and forms of teaching in the field of choral pedagogy, including choral arrangement. Use of the "case study" method (teaching on the example of specific situations), various experiments, online communication and an arsenal of computer technologies (variation of the composition of choral voices, creation of new timbre sounds, improvisation, multi-style arrangements, collective creativity, electronic sound processing by computer programs, etc.) will contribute to the fullest disclosure of the creative potential of choirmaster students.*

**Keywords:** *choral conducting education; choral arrangement; choral conductor; choirmaster; chorus master; creative personality; pedagogical innovation; information and communication technologies.*

УДК784.071.4:37

DOI 10.34064/khnum1-6805

**Михайлець Вікторія Вікторівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування  
e-mail: vik1303vik@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1983-6601

**Нейропедагогіка як перспективний напрям  
вокально-виховної роботи**

*Питання якості освіти тим чи іншим чином порушують майже всі дослідження останнього часу в освітній сфері. На важливості інноваційних змін у навчальному процесі наполягають як вітчизняні, так і зарубіжні науковці. Одними з найбільш ефективних інноваційних методик навчання, виховання й саморозвитку можуть стати когнітивні технології нейропедагогіки. Нейропедагогіка майже не привертала уваги вітчизняних авторів, тому питання, які розглядаються у статті, мають актуальний характер та включають елементи наукової новизни. Мета статті полягає у визначенні та розгляді деяких з аспектів нейропедагогіки, які можуть стати основою для інноваційних напрямів у вокальному вихованні. Вокальна педагогіка відштовхується від загальних психофізіологічних характеристик людини, особливостей її вищої нервової діяльності. Система вокально-виконавських навичок є комплексом умовно-рефлекторних дій, які у більшості вже досліджені, але пошуки нових знань щодо можливостей людського організму не припиняються. Практичне застосування таких знань виявляється корисним і у вокальній педагогіці. Основними методами дослідження стали аналіз та синтез при вивченні українського та зарубіжного досвіду впровадження принципів нейропедагогіки в освітній процес; метод систематизації для визначення положень нейропедагогіки, суттєвих для вокального виховання. Серед них: опора сприйняття на єдність процесів аналізу-синтезу; врахування особливостей симультанної перцепції (ефекту периферійного сприйняття) та контролювання напрямів уваги; єдності свідомих і несвідомих процесів; особливостей пам'яті (емоційно забарвлене, просторово-візуальне запам'ятовування); значення свободи в навчальному процесі; застосування явища емоційно-психологічного резонансу при формуванні вокально-виконавських навичок; розвиток*



індивідуальної сфери музиканта як втілення особистісно орієнтованого підходу до навчання.

**Ключові слова:** *нейропедагогіка; вокальне виховання; психологічні сфери особистості; мозкова діяльність; емоції.*

### **Постановка проблеми.**

Особистісно-орієнтовані методики справедливо вважають основою сучасних психолого-педагогічних досліджень. Водночас глобальні зміни в історії людства виявляють великі соціальні проблеми, що ведуть до переосмислення численних національно-культурних, релігійних, сімейних та інших цінностей, взаємовідно-син людини зі світом технологічних досягнень. Ці обставини роблять особливо актуальними нові набутки таких дисциплін, як педагогіка і психологія, а також обізнаність в цій сфері наукового знання викладачів-практиків, які безпосередньо беруть участь у професійному вихованні молоді. Одними з найбільш ефективних інновацій-них методик для вирішення різноманітних комунікаційних проблем, що виникають в ході адаптації людини до соціального середовища, насамперед, у процесах її навчання, виховання й саморозвитку, на наш погляд, можуть стати когнітивні та інші технології *нейропедагогіки*.

Цю думку підтверджують, зокрема, спостереження за певними тенденціями в діяльності науковців та їх оцінкою в сучасному глобалізованому суспільстві. Свідомою нагальною необхідністю і перспективністю поширення й застосування результатів досліджень вищої нервової діяльності та процесів функціонування мозку людини став, зокрема, факт прийняття 2013 року в США президентського проєкту «Карта мозку» при визначенні на державному рівні стратегічно важливих сфер наукової діяльності, чому передувала 10-річна робота провідних американських науковців, у тому числі нобелівських лауреатів, із з'ясування найважливіших для соціально-економічного поступу країни наукових напрямів, яка дала підстави для висновку про найбільшу значущість використання та впровадження у практичне життя даних саме *нейронаук* (нейрофізіології,

нейробіології, нейропсихології, нейрохірургії і т. ін.), розвиток яких вчені вважали першочерговим навіть у порівнянні із програмою подальшого освоєння космічного простору. Крім того, один з найширших сучасних міжнародних проєктів під керуванням «Центру освітніх досліджень та інновацій» («Centre for Educational Research and Innovation») «Організації економічного співробітництва та розвитку» має назву «Мозок і навчання» («Brain and Learning») і координує діяльність науково-дослідних установ 30 країн світу (Вознюк, 2019: 21).

Наведені факти спонукають більш уважно поставитись до такої відносно нової сфери науково-практичної діяльності, як нейропедагогіка, яка на вітчизняному ґрунті в якості самостійного напрямку виокремлюється у пострадянські часи в контексті розвитку ідей вікової та педагогічної психології Л. С. Виготського та засновника нейропсихології Р. Лурії (там само).

Нейропедагогіка, що сформувалась як лікувальний напрям загальної педагогіки, разом з тим, спрямована не лише на подолання психологічних вад, а й на підтримання норм психологічного розвитку особистості в усіх сферах життя, і професійній зокрема. Отже, принципи нейропедагогіки бажано й доречно враховувати і у вокально-педагогічному процесі, в роботі як зі студентами закладів вищої і середньої ланки професійної освіти, так, особливо, і з дітьми різного віку, бо саме в період зросту відбувається активне формування психофізіологічних особливостей людини.

**Останні дослідження і публікації.** Питання якості освіти тим чи іншим чином порушують майже всі дослідження останнього часу в освітній сфері, що стосуються обраної нами проблематики. На важливості розширення розуміння викладачами освітнього процесу та необхідності його інноваційних змін у тому чи іншому напрямі наполягають як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники (Dedusenko, Kopeliuk, Kupriianenko, Sydorenko, & Kutluieva, 2022; Dubaseniuk, Voznyuk, & Samoilenko, 2020; Антонюк, 2007; Brooks M. & Brooks J., 1993; Bruer, 1993, 1998, 1999; Caine, R., Caine, G., 1991; та інші). Так,

Дж. Т. Бруер доводить ефективність застосування результатів новітніх когнітивних досліджень у класній роботі з учнями й на прикладах пояснює, як певні нововведення можуть стимулювати мотивацію учнів, покращити процеси запам'ятовування та формування конкретних навичок при вивченні ними різних дисциплін, а також їх оцінювання (Bruer, 1993). М. та Дж. Брукс підкреслюють зростання суспільного попиту на інноваційні навчальні програми, створені не під адміністративним тиском, а за власними ініціативами і переконаннями вчителів (Brooks M. & Brooks J., 1993: viii), та як приклад власної освітньої ініціативи формулюють (там само: ix) та розкривають у подальшому викладі принципи конструктивістського підходу до навчання. Серед сучасних освітніх підходів дослідники, поряд з іншими, виокремлюють інноваційний, креативний та евристичний (Вознюк, Дубасенюк, Копетчук, & 2022: 21), наголошуючи на їх важливості й необхідності для розвитку природних здібностей людини та їх особливій значущості в сучасній професійній освіті. Особистісна орієнтованість останньої розглядається як наріжний камінь актуальних освітніх напрямів і методик (там само: 19), «як людський капітал», що є одним з компонентів *якісної* освіти (Dubaseniuk, Voznyuk, & Samoilenko, 2020: 132).

Отже, огляд публікацій виявив, що, при загальній увазі до індивідуалізованої, особистісно орієнтованої освіти з креативною складовою, нейропедагогіка майже не привертала уваги вітчизняних авторів, а певний інтерес до неї нещодавно виникає лише у мовознавчому середовищі (Вознюк, 2019; Вовк, Зеня, & Броварська, 2022). Однією з причин цього є, зокрема, незначна кількість перекладів іноземних видань українською мовою, хоча існує достатньо широке коло зарубіжних педагогічних досліджень, що враховують досягнення нейропсихології та особливості функціонування мозку (Bruer, 1998; Sylwester, 1995; Friedman, Klivington, & Peterson (eds), 1986; Caine & Caine, 1991 та ін.).

Тому питання, які розглядаються в нашій статті, мають **актуальний** характер та включають елементи **наукової новизни**.

Також аналіз публікацій щодо аспектів нейроосвіти дозволяє констатувати, що в сучасній педагогічній психології утворилась нова парадигма, яка потребує науково-прикладних досліджень та впровадження їх результатів у освітню практику.

**Мета статті.** Вокальна педагогіка відштовхується від загальних психофізіологічних характеристик людини, а саме, особливостей її вищої нервової діяльності. Система вокально-виконавських навичок є комплексом умовно-рефлекторних дій, які у більшості вже досліджені, але пошуки нових знань щодо можливостей людського організму не припиняються. Практичне застосування таких знань виявляється корисним і у вокальній педагогіці. Отже, *мета статті* полягає у визначенні та розгляді деяких з аспектів нейропедагогіки, які можуть стати основою для інноваційних напрямів у вокальному вихованні.

**Методологія дослідження.** Основними методами дослідження є аналіз та синтез – для дослідження сучасного стану проблеми, вивчення українського та зарубіжного досвіду впровадження принципів нейропедагогіки в освітній процес; метод систематизації – для визначення положень нейропедагогіки, суттєвих для вокального виховання.

### **Виклад основного матеріалу.**

Нейропедагогіка – сучасний щабель класичної педагогіки, що, спираючись на її фундамент, відбирає, уточнює та розвиває її найефективніші методи і методики, пропонує та впроваджує нові. Нейропедагогіка поєднує методи і прийоми, задіяні в педагогіці, психології, неврології, кібернетиці і відображає особистісно орієнтований підхід в освітньому процесі. Мета нейропедагогіки – на практиці оптимально і творчо вирішувати педагогічні завдання, використовуючи знання щодо особливостей організації мозкової діяльності та вищі психічні функції людини. Нейропедагогіка також досліджує нейропедагогічні системи, їхні властивості і процеси, що в них відбуваються.

Сучасна диференціація знань у галузі педагогіки, її інтеграція з нейропсихологією дозволяють говорити про перспективність розробки педагогічної нейропсихології. Вона має три джерела: це загальна педагогіка, педагогічна психологія і нейропсихологія. До складу останньої входять також нейрофізіологія, психофізіологія і патопсихологія. Нейропедагогіку можна визначити як *сумісну* галузь знань, що об'єднує сучасні досягнення нейронаук, різних галузей педагогіки і психології та досвід організації освітнього простору у процесі навчальної діяльності. Вона покликана створити як інтегративну теоретичну базу і загальну методологію навчання, так і конкретні діагностичні та корекційні технології. Важливо відзначити, що в багатьох країнах термін «педагогіка» вибуває з ужитку й заміщується визначенням «the education psychology» («освітня психологія»), яке підкреслює зв'язок науки про освіту з психологією.

Особистісно спрямоване виховання всебічно та гармонійно розвинутої людини, зокрема, її духовно-моральний розвиток, засноване на поєднанні таких основних сфер, як *потребо-мотиваційна, пізнавальна (когнітивна), емоційно-вольова та індивідуально-психологічна*.

Стисло згадаємо основні складові *потребо-мотиваційної сфери*. Індивідуальні якості особистості формуються у процесі її активної взаємодії з навколишнім світом. Активність особистості виявляється у її діяльності, а джерелом цієї активності є особисті потреби. Потреба – це стан особистості, який виражає її залежність від умов існування. Тобто активність особистості проявляється у процесі задоволення її потреб. У свою чергу, потреби людини мають суспільно-особистий характер та формуються у процесі її виховання.

Широкої популярності набула класифікація особистих потреб людини, запропонована відомим американським психологом Абрагамом Маслоу (Maslow, 1943). У так званій «піраміді потреб» автор виділяє п'ять ступенів:

- фізіологічні потреби;
- потреба у безпеці та впевненості у завтрашньому дні;

– потреба у приналежності до груп, у симпатії та співчутті, у повазі та любові;

– особистісні потреби: у самоповазі, самовираженні, незалежності;

– потреби самоствердження: у творчості, культурних розвагах, досягненні цілей (Maslow, 1943: 372–385).

Згідно з А. Маслоу, усі потреби утворюють ієрархічну структуру: потреби вищого ступеня починають виявлятися тоді, коли задоволені, принаймні частково, потреби нижчого ступеня, і ця закономірність домінує у поведінці людини і визначає її (там само). Протягом життя людини її потреби не залишаються постійними, вони розвиваються і змінюються. Залежно від конкретних умов існування особистості, потреби людини виступають у вигляді системи мотивів.

*Мотиви* – це спонукання до діяльності, пов’язаної із задоволенням певних потреб. Вид потреби та конкретний зміст діяльності, спрямованої на її задоволення, обумовлює відмінність форм мотивації, її широту чи вузькість. Мотиви можуть бути *усвідомлюваними* і *неусвідомлюваними*, а також *стійкими* (що стимулюють діяльність особистості тривалий час) або *ситуативними* (що визначаються поточними умовами).

*Усвідомлювані мотиви* – це *інтереси, переконання, прагнення*.

Інтерес – це емоційний прояв пізнавальних потреб людини. За метою інтереси поділяються на безпосередні (викликані емоційної привабливістю об’єкта) та опосередковані (викликані його значимістю для конкретної особи). Переконання – це система усвідомлених потреб особистості діяти відповідно до власних поглядів, принципів, світогляду. Кожна людина, згідно «піраміди Маслоу», має потребу в самоповазі, яка і спонукає її діяти відповідно до своїх переконань, а не поводитися подібно флюгеру в нестійку погоду. Прагнення – це вираження потреби в таких умовах існування, які у цей момент відсутні, але можуть бути створені шляхом спеціально організованої діяльності. Прагнення можуть набувати різних психологічних форм (мрія – створений фантазією образ бажаного; ідеал – приклад,

прийнятий особистістю за зразок; пристрасть – мотив, у якому виражена потреба, що має непереборну силу).

Окрім усвідомлюваних мотивів, існують *несвідомі*, такі як *установка* та *потяг*. Установка – це стан готовності до певної діяльності, що не усвідомлюється особистістю. Потяг – спонукання до діяльності, у якому проявляється недиференційована, недостатньо чітко усвідомлювана потреба.

Коли цілі усвідомлюються і результати діяльності передбачаються, і навіть усвідомлюється реальність досягнення мети, такий стан визначається як перспектива особистості. Протилежністю стану перспективи є фрустрація. Стан фрустрації виникає тоді, коли на шляху до мети людина стикається з перешкодами, які є непереборними або сприймаються як такі.

Потреба як мотивація дає поштовх діяльності людини, стимулює її, але самі форми і зміст діяльності визначаються суспільними умовами, вимогами та досвідом особистості. Зміст діяльності визначається не потребою як такою, а її метою.

До *когнітивної сфери* особистості входять такі пізнавальні процеси, як відчуття, сприйняття, пам'ять, мислення, уява. Досягнення нейронаук у їх дослідженні є достатньо значними як у теоретичному, так і у практичному плані. Вони пояснюють сутність і природу свідомості людині та конкретні механізми її пізнавальної діяльності, принципи формування цих механізмів, їх розвиток і шляхи керування ними. Дані нейродисциплін підтверджують взаємозв'язок всіх пізнавальних процесів, наявність якого була встановлено попередніми психолого-педагогічними дослідженнями. Тому процес навчання має передбачати впливи на весь їх комплекс.

З 15 основних положень нейропедагогіки, які формулює в одній зі своїх статей О. В. Вознюк (2019: 23–27), наведемо ті, які, на наш погляд, безпосередньо стосуються вокального виховання.

1. «Мозок кожної людини унікальний, він має свої індивідуальні характеристики з точки зору обсягу та швидкості обробки інформації, переважання тієї чи іншої системи пам'яті, гнучкості

розумових процесів. При цьому процес пізнання світу тісно пов'язаний з типом репрезентативної системи людини» (Вознюк, 2019: 24). Такий напрям психології, як нейролінгвістичне програмування, поділяє людей на групи залежно від того, який перцептивний канал сприйняття дійсності у людини переважно розвинутий: аудіальний (слух), візуальний (зір) чи кінестетичний (рух, дотик, смак). Також з'ясовано, що людина розуміє і запам'ятовує краще тоді, коли знання і вміння набуті нею через візуально-просторові зв'язки і образи, які чіткіше й міцніше закарбовуються у пам'яті. Саме тому знання, отримані у дитинстві, є більш стійкими, аніж здобуті у зрілому віці, бо саме практична складова переважає у когнітивних експериментах дитини. Одною із цілей нейропедагогіки саме й є гармонійний розвиток трьох репрезентативних систем людини, що значно розширює пізнавальні ресурси майбутнього фахівця й формує у нього єдиний гностично-перцептивний комплекс, що включає як абстрактно-логічний, так і афектно-перцептивний пізнавальні ресурси. Адже когнітивні навички людини, необхідні їй у процесі навчання та взаємодії із соціальним та професійним середовищем, багато в чому залежать від рівня розвитку її репрезентативних систем. У свою чергу, особливості сприйняття людиною зовнішнього оточення зумовлюють формування її емпатійних якостей, здатності до співпереживання, спроможності зрозуміти мотивацію іншої людини, вміння стати на її бік (там само: 24–25).

Необхідність розвитку у співаків почуттєвої сфери не викликає жодних сумнівів, адже без адекватного передання емоційного змісту музичного твору його успішне виконання унеможлиблюється.

2. Нейропедагогіка відштовхується від того, що «мозок здатний одночасно аналізувати і синтезувати інформацію, що надходить, оперувати цілим і частиною», «в один і той же час розчленувати і інтегрувати» «об'єкт», з яким він стикається. «Аналіз і синтез – це два дуже важливих, постійно взаємодіючих розумових процеси в навчанні, спільний розвиток яких вимагає відповідного підкріплення



за допомогою адекватних прийомів і методів навчання». Отже, «навчальний матеріал повинен подаватися в режимі постійної взаємодії цілого і часткового, аналізу і синтезу, індукції і дедукції» (там само: 26), вирішення конкретних і загальних завдань.

У проєкції на професійне виховання вокаліста завданням нейропедагогіки постає формування вміння співака донести до слухача виразність кожної окремої інтонації при збереженні в нього відчуття цілісності музичної форми твору і переконливості його загальної художньої інтерпретації.

3. «Мозок здатний вбирати інформацію одночасно в умовах сфокусованої уваги і периферійного сприйняття. Якщо вміло організувати процес навчання, то можна використовувати особливості периферійного сприйняття як конструктивний чинник навчання» (там само: 26). Ефект периферійного сприйняття широко застосовується в практиці кінематографа (фоновий музичний супровід та ін.), однак він може й заважати, перебираючи на себе увагу, яка мала бути сконцентрована на головному навчальному матеріалі.

Отже, свідоме застосування педагогом ефекту периферійного сприйняття потребує вмілого контролювання ситуації і встановлення пріоритетів.

4. «Процеси свідомості і підсвідомості в мозку учня перебігають одночасно. У процесі навчання ми отримуємо набагато більше інформації, ніж нам здається» (там само).

Дійсно, інформацію учень отримує не тільки завдяки цілеспрямованим зусиллям вчителя з її донесення: індивідуальні риси особистості педагога, від обсягу його професійних знань і манери спілкування до кольору його одягу та загальної атмосфери в аудиторії, впливають на якість засвоєння матеріалу занять. Про цей фактор у вокальному вихованні необхідно пам'ятати завжди, оскільки система індивідуального навчання вокаліста передбачає майже постійне спілкування з педагогом.

5. «Мозок оперує, як мінімум, двома системами пам'яті: системою візуально-просторової пам'яті і системою “зубріння”».

Перша вважається більш природною для функціонування мозку учня. Друга – більш штучна і трудомістка. Знання, що надійшли в пам'ять через систему “зубріння”, нестійкі і непродуктивні. Вони, як правило, розташовуються в осередках пам'яті безсистемно і хаотично. Тому чим більше такого роду інформації накопичується в пам'яті, тим важче мозку її відшукати. І навпаки, візуально-просторова система пам'яті систематизована таким чином, що вся інформація, як у бібліотеці, зберігається строго “за каталогом і контекстом”. У цьому випадку зручно не тільки накопичувати її, але й швидко знаходити і відтворювати» (там само).

6. «Розвиток мозку стимулюється в умовах свободи творчості і блокується в обстановці тиску, примусу та загрози. Творча особистість не терпить насильства ні над собою, ані над іншими. Деякі вчителі в прагненні підтримувати сувору навчальну дисципліну в класі знищують атмосферу творчості» (там само: 27).

7. «Освітній процес постає принципово резонансним, коли учасники начального процесу вступають у резонанс один з одним. На рівні нейронної організації людського мозку принцип резонансу реалізується у феномені «дзеркальних нейронів», який виявив італійський нейробіолог Джакомо Різолатті <sup>1</sup><...>. Ним було показано, що в людському мозку існують унікальні клітини, які дзеркальним чином активізуються, коли ми уважно спостерігаємо за діями інших людей. Тобто різнобічні (у тому числі комунікативні) дії людини, що супроводжуються активізацією відповідної структури нейронів її мозку, викликають активізацію такої ж структури нейронів в мозку іншої людини, що стежить за цими діями» (там само).

У вокальній педагогіці цей феномен мозку пояснює таке явище, як вокальний слух, тобто спроможність відчувати роботу голосового апарату іншого виконавця (учня) на м'язовому рівні.

*Емоційно-вольова сфера* у співі відіграє дві важливі функції: естетичну (як засіб музично-художньої виразності) і дидактичну

---

<sup>1</sup> Див. (Rizzolatti, 1998).

(як засіб формування вокальної техніки виконавця). Нейропедагогіка активно звертається до емоційної сфери людини, враховуючи один з доведених постулатів психолого-педагогічних досліджень про те, що емоційно забарвлений матеріал засвоюється набагато краще, ніж нейтральний з точки зору емоцій, оскільки емоції здатні стимулювати мозкову діяльність. «Емоційний інтелект (EQ) не менш важливий, ніж IQ. Емоційне навчання необхідно як дітям, так і дорослим», – зазначає О. Вознюк (там само: 24)

Стан емоційної сфери співака напряму відповідає за якісний результат його навчання. Тому підтримувати на уроках стабільну атмосферу доброзичливості і творчого спілкування – одне з важливих педагогічних завдань на шляху розвитку вокально-виконавської техніки. Оскільки позитивні емоції є засобом активізації резонансних механізмів співу, перед педагогом постає мета психологічної орієнтації учня, його переходу від пасивно-байдужого до активно-оптимістичного стану. Вихованню у студента ініціативності та впевненості у власних силах сприяють співчутливе й людяне ставлення до його проблем, делікатність у критичних зауваженнях, а також надання йому якомога ширшого простору для власної виконавської творчості.

Дослідження показали, що при позитивних емоціях (спокій, рівновага, радість), які відчуває вокаліст, у його голосі гарантовано присутня висока співоча форманта та гармонійні обертони, які благотворно впливають і на психологічний стан людини. Негативні емоції (гнів, страх, агресія) викликають цілком протилежні наслідки. Це явище, між іншим, враховується при музико-, зокрема, вокалотерапії (Voskoboinikova, Kalko, Kulesha-Liubinets, Nikolaievskia, Samoiliuk, Rybalko, & Drogovoz, 2021). Емоційно піднесений стан виконавця передається слухачеві і чинить зворотній вплив на його голосовий апарат, викликаючи внутрішню активізацію останнього. Виникає свого роду емоційно-психологічний «резонанс» між виконавцем і слухачем на основі відчуттів радощів та задоволення.

З численних досліджень психологів відомо, що чуттєвий та емоційний аспекти психічної діяльності людини перебувають у певній функціональній єдності – емоції виникають на певному чуттєвому рівні, а чуттєві реакції є емоційно забарвленими. Тому у процесі вокального навчання постає питання щодо формування в майбутнього фахівця адекватних емоційних реакцій на зовнішні подразники, які у достатній кількості присутні в його зовнішньому оточенні. Йдеться про необхідність формувати у студента регулятивні вміння, які передбачають усвідомлення власних емоцій, їх контролювання та управління ними і на різних етапах навчання, і у сценічно-концертній практиці, і в подальшій професійній діяльності. Так, зміна емоційних станів створює зміну умов формування та подальшого розвитку вокально-технічних і вокально-виконавських навичок. Тому, наприклад, досягнуті в навчальному класі результати не завжди вдається повторити під час публічного виступу.

Для подолання подібних проблем нейропедагогіка також рекомендує застосування в навчальному процесі контекстного (суб'єктно-діяльнісного) підходу, згідно якому «навчальна діяльність учасників освітнього процесу має моделювати їх майбутню професійну діяльність» (Вознюк, 2019: 25). Пропонується також занурення учня у стан «самоусвідомлення» (там само), який активно застосовується у східних релігійних і медитативних практиках і сприяє постійному контролю людини за своїми емоціями.

До *індивідуальної сфери* психіки належать темперамент, характер, здібності, обдарованість, інтереси людини. Останні зазвичай залежать від середовища, у якому розвивається людина. Стійкий, глибокий інтерес до співу та схильність займатися ним – важливі передумови для успіху в подоланні труднощів навчання вокаліста. Творче застосування педагогом вищеописаних принципів нейропедагогіки надає багато можливостей для формування та підтримки такого інтересу.

Темперамент – одна з основних властивостей особистості. Він виявляється у швидкості та силі емоційних реакцій, у загальній

рухливості, швидкості мови, мімичній активності, що залежать від сили і врівноваженості нервових процесів. Хоча ці характеристики дані людині від народження, але під впливом зовнішнього середовища вони можуть значно змінюватися. Характер людини виявляється через її вчинки у різноманітних життєвих ситуаціях. Хоча він і пов'язаний з темпераментом людини, але в цілому є результатом її виховання. Поєднуючи стрижневі параметри особистості, характер значною впливає на успішність процесу навчання та подальшої професійної діяльності студента. Ігнорування у процесі навчання співака особливостей його темпераменту і характеру можуть стати суттєвою перешкодою для успішного засвоєння ним необхідних знань і навичок, а іноді і для нормального психологічного розвитку його особистості.

### **Висновки.**

Застосування принципів нейропедагогіки в навчальному процесі може стати додатковим чинником, що сприятиме індивідуалізації навчання, впровадженню особистісно орієнтованого підходу до виховання фахівців у різних творчих сферах узагалі та у вокальному мистецтві зокрема. Для більш якісного результату вокального виховання може бути застосований ряд ключових позицій нейропедагогіки, розглянутих вище, а саме:

- опора сприйняття на єдність процесів аналізу-синтезу;
- врахування особливостей симультанної перцепції (ефекту периферійного сприйняття) та контролювання напрямів уваги;
- єдності свідомих і несвідомих процесів;
- особливостей пам'яті (емоційно забарвлене, просторове запам'ятовування);
- значення свободи в навчальному процесі;
- застосування явища емоційно-психологічного резонансу при формуванні вокально-виконавських навичок;
- розвиток індивідуальної сфери особистості як втілення особистісно орієнтованого підходу до навчання.

Крім того, застосування знань нейропсихології щодо особистісних відмінностей, обумовлених тим чи іншим типом вищої нервової діяльності людини та її перцептивними параметрами, дає можливість більш точно визначати психологічні й особистісні риси учнів та відповідно коригувати вокально-педагогічний процес в бік поглиблення його індивідуалізації.

## ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: ЗАТ Віпол.
- Вовк, О., Зеня, Л., & Броварська, І. (2022). Нейропедагогіка: концепція гармонійного навчання іноземної мови. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, Серія: Педагогічні науки*, 2, 64–73, <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2022-2-64-73>
- Вознюк, О., Дубасенюк, О., Копетчук, В. (2022). Типи спрямованості особистості і науково-педагогічна діяльність викладача вищої школи. *Педагогічна освіта: Теорія і практика. Психологія. Педагогіка*, 36 (2), 18–24, <https://doi.org/10.28925/2311-2409.2021.362>
- Вознюк, О. В. (2019). Нейропедагогіка – потужний ресурс освіти дорослих. *Андрогогічний вісник*, 10, 19–27.
- Brooks, M., & Brooks, J. (1993). *In search of understanding. The case for constructivist classrooms*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.
- Bruer, J. T. (1998). The brain and child development: time for some critical thinking. *Public Health Reports*, 113 (5), 388+, <https://link.gale.com/apps/doc/A21210423/EAIM?u=anon~4ce70556&sid=bookmark-EAIM&xid=62840522>
- Bruer, J. T. (1993). *Schools for thought: A science of learning in the classroom*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bruer, J. T. (1999). In Search of Brain-Based Education. *Phi Delta Kappan*, 80(9), 648–654, <https://link.gale.com/apps/doc/A54618909/EAIM?u=anon~4ce70556&sid=sitemap&xid=96ac5749>
- Caine, R., Caine, G. (1991). *Making connections. Teaching and the human brain*. Alexandria, VA.: Association for Supervision and Curriculum Development, Available on: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED335141.pdf>
- Dedusenko Zhanna, Kopeliuk Oleh, Kupriianenko Emma, Sydorenko Olha, Kutluieva, Daria (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
- Dubaseniuk, O., Voznyuk, A., Samoilenko, O. (2020). Quality of Education – Ukrainian Experience. *Didactica Slovenica. Pedagoška obzorja*, 35, 132–146. URL: <http://www.pedagoska-obzorja.si/Revija/Vsebine/vs20-1.html> [in English].
- Friedman S., Klivington K., Peterson R. (eds). (1986). *The brain, cognition, and education*. Orlando, Florida Academic Press,
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50, 370–396, <http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm>
- Rizzolatti, G., Arbib, M. A. (1998). Language within our grasp. *Trends in Neurosciences*, 21, 188–194.
- Sylwester, R. (1995). *A celebration of neurons. An educators guide to the human brain*. Alexandria, Va.: ASCD.
- Voskoboinikova, V., Kalko, K. Kulesha-Liubinets, M., Nikolaievska, Yu., Samoiliuk, O., Rybalko, P., & Drogovoz, S. (2021). The Effectiveness Of Music Therapy As A Non-Drug Approach To The Correction Of Various Pathological Processes In The Body. *Pharmacology online*, 3, 2026–2031.

## REFERENCES

- Antoniuk, V. H. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. Kyiv: ZAT Vipol [in Ukrainian].
- Brooks, M., & Brooks, J. (1993). *In search of understanding. The case for constructivist classrooms*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development [in English].
- Bruer, J. T. (1993). *Schools for thought: A science of learning in the classroom*. Cambridge, MA: The MIT Press [in English].
- Bruer, J. T. (1998). The brain and child development: time for some critical thinking. *Public Health Reports*, 113 (5), 388+, <https://link.gale.com/apps/doc/A21210423/EAIM?u=anon~4ce70556&sid=bookmark-EAIM&xid=62840522> [in English].
- Bruer, J. T. (1999). In Search of Brain-Based Education. *Phi Delta Kappan*, 80 (9), 648–654, <https://link.gale.com/apps/doc/A54618909/EAIM?u=anon~4ce70556&sid=sitemap&xid=96ac5749> [in English].

- Caine, R., Caine, G. (1991). *Making connections. Teaching and the human brain*. Alexandria, VA.: Association for Supervision and Curriculum Development, Available on: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED335141.pdf> [in English].
- Dedusenko Zhanna, Kopeliuk Oleh, Kupriianenko Emma, Sydorenko Olha, Kutluieva, Daria (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].
- Dubaseniuk, O., Voznyuk, A., Samoilenko, O. (2020). Quality of Education – Ukrainian Experience. *Didactica Slovenica. Pedagoška obzorja*, 35, 132–146. URL: <http://www.pedagoska-obzorja.si/Revija/Vsebina/vs20-1.html> [in English].
- Friedman S., Klivington K., Peterson R. (eds). (1986). *The brain, cognition, and education*. Orlando, Florida Academic Press [in English].
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50, 370–396, <http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm> [in English].
- Rizzolatti, G., Arbib, M. A. (1998). Language within our grasp. *Trends in Neurosciences*, 21, 188–194 [in English].
- Sylwester, R. (1995). *A celebration of neurons. An educators guide to the human brain*. Alexandria, Va.: ASCD [in English].
- Voskoboinikova, V., Kalko, K. Kulesha-Liubinet, M., Nikolaievsk, Yu., Samoiliuk, O., Rybalko, P., & Drogovoz, S. (2021). The Effectiveness Of Music Therapy As A Non-Drug Approach To The Correction Of Various Pathological Processes In The Body. *Pharmacology online*, 3, 2026–2031 [in English].
- Vovk, O., Zenia, L., & Brovarska, I. (2022). Neuropedagogy: the concept of harmonious foreign language learning. *Bulletin of the Cherkasy Bohdan Khmelnytsky National University, Series: Pedagogical Sciences*, 2, 64–73, <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2022-2-64-73> [in Ukrainian].
- Vozniuk, O. V. (2019). Neuropedagogy is a powerful resource for adult education. *Andragogical Bulletin*, 10, 19–27 [in Ukrainian].
- Vozniuk, O., Dubaseniuk, O., Kopetchuk, V. (2022). Types of personality orientation and scientific and pedagogical activity of a teacher of a higher school. *Pedagogical education: Theory and practice. Psychology. Pedagogy*, 36 (2), 18–24, <https://doi.org/10.28925/2311-2409.2021.362> [in Ukrainian].



**Viktoriia Mykhailets**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
The Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting  
e-mail: vik1303vik@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1983-6601

**Neuropedagogy as a perspective direction  
of vocal educational work*****Statement of the problem.***

*The question of the quality of education in one way or another is raised by almost all recent studies in the field of education. Both domestic and foreign scientists insist on the importance of innovative changes in the educational process. Cognitive technologies of neuropedagogy can become one of the most effective innovative methods of learning, education and self-development. Neuropedagogy is based on the classical principles of pedagogy, psychology, neurology, cybernetics and reflects a person-oriented approach in the educational process. The goal of neuropedagogy is to optimally and creatively solve pedagogical tasks in practice, using knowledge about the individual features of the brain organization of higher mental functions. Neuropedagogy studies neuropedagogical systems, their properties and processes.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*Neuropedagogy almost did not attract the attention of domestic authors, therefore the issues discussed in the article are of a topical nature and include elements of scientific novelty. The purpose of the article is to define and consider some of the aspects of neuropedagogy that can become the basis for innovative directions in vocal education. The main research methods were analysis and synthesis when studying the Ukrainian and foreign experience of implementing the principles of neuropedagogy in the educational process; method of systematization for determining the provisions of neuropedagogy essential for vocal education.*

***Research results and conclusion.***

*Vocal pedagogy is based on the general psychophysiological characteristics of a person, the peculiarities of his higher nervous activity. The system of vocal and performance skills is a complex of conditioned reflex actions, most of which have already been studied, but the search for new knowledge about the capabilities of the*

*human body does not stop. The practical application of such knowledge is also useful in vocal pedagogy.*

*Among the various methods and principles of teaching offered by neuropedagogy, as the most essential for working in the vocal class, we have identified the following: the reliance of perception on the unity of analysis-synthesis processes; taking into account the features of simultaneous perception (the effect of peripheral perception) and controlling the directions of attention; unity of conscious and unconscious processes; features of memory (emotionally colored, spatial-visual memorization); the importance of freedom in the educational process; application of the phenomenon of emotional and psychological resonance in the formation of vocal and performing skills; the development of the musician's individual sphere as the embodiment of a personally oriented approach to learning.*

*The application of the principles of neuropedagogy in the educational process can become an additional factor that will contribute to the individualization of education, the introduction of a personally oriented approach to the education of specialists in various creative fields in general and in vocal art in particular.*

**Keywords:** *neuropedagogy; vocal education; psychological spheres of personality; brain activity; emotions.*

*Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2023 року*

## Розділ 3.

**ОПЕРА: ДРАМАТУРГІЯ, ТРАДИЦІЇ, НОВАЦІЇ**

УДК 78. 071. 1 (430) (092):782

DOI 10.34064/khnum1-6806

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

e-mail: kiseltanya@ukr. net

ORCID iD: 0000-0002-6643-7614

**Два світи хорової драматургії опери  
«Robert le Diable» Дж. Меєрбера**

*Признаний шедевр романтичного мистецтва, п'ятиактна опера-«grand» Дж. Меєрбера в силу своєї жанрової специфіки демонструє блискучі приклади використання хорових сцен, які несуть важливе сюжетне, смислове, емоційне навантаження в оперному цілому, що дозволяє говорити про наявність хорової драматургії твору, музика якого яскраво втілює ідею протистояння Добра і зла, реального, людяного, та ірреального, потойбічного світів. Мета цього дослідження – розкрити сутність конфлікту реального та ірреального в хоровій драматургії опери «Robert le Diable» Дж. Меєрбера в контексті втілення романтичної «двосвітовості» в оперному жанрі. Системний підхід до вивчення хорового компонента опери обумовив застосування жанрового, інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального, контекстуального видів аналізу. Вперше у вітчизняному музикознавстві хорові сцени опери Дж. Меєрбера розглянуто з визначенням драматургічних функцій хору і фокусуванням уваги на втіленні романтичної «двосвітовості» через застосування хорової драматургії. За результатами аналізу виявлено, що «два світи» хорової драматургії опери «Роберт-диявол» Дж. Меєрбера унаочнюють головний конфлікт твору – протидію Божественного і демонічного начал, а застосування «невидимих» (розташованих за лаштунками) хорів підкреслює двовимірність художнього простору опери і дозволяє не зупиняти сценічну дію в хорових сценах. Хори несуть значне драматургічне навантаження на кожному з етапів розвитку оперної дії і переконливо втілюють чи не головну особливість сюжетної канви опери – множинні перетини реального*

та ірреального – спираючись на поєднання принципів контрасту, єдності, симфонізму в розгортанні оперно-хорової драматургії. Хорова складова в опері Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» представлена майже в усій своїй функціональній різноманітності й багатстві градацій, від дієвості до споглядальності, і є активним носієм її ідейно-сюжетного шару.

**Ключові слова:** «Robert le Diable»; Дж. Меєрбер; опера; жанр; романтична двосвітовість; хорова драматургія; драматургічні функції.

### **Постановка проблеми.**

На початку XIX століття у Франції виникає новий оперний жанр – велика опера, атрибутами якої є, зокрема, монументальність, насичений драматизм, пишні декорації, яскраві сценічні ефекти. У ці роки Париж був перенасичений видовищами та розвагами, і залучити публіку до театру було складно. Тому композитори і лібретисти створювали опери, де вражаючі ефекти та незвичайне в розвитку драматичної дії, особлива розкіш постановки поєднувалися з наявністю в історичному сюжеті зворушливої любовної лінії, співзвучної сентиментальним настроям втомлених від політичних струсів людей. У. Кростен визначає період появи великої французької опери як «підміну реальності», бо митці, на його думку, підлаштовувались під смаки французької публіки, адже «і традиція, і принцип були повністю підпорядковані одній головній меті комерційного успіху» (Crosten, 1948: 62). Висновок дослідника тільки частково може бути віднесений до таких зразків великої французької опери, як, наприклад, «Роберт-диявол» Дж. Меєрбера, бо разом із застосуванням сценічних ефектів для відтворення на сцені реального та ірреального світів, композитор написав музику, що яскраво розкривала основний конфлікт твору – протидію Добра і Зла, чому значною мірою сприяло майстерне застосування масових сцен і хору. Традиція зображення сил Добра і Зла за допомогою хорової драматургії взагалі притаманна операм романтичного періоду, таким як «Ундіна» Е. Т. А. Гофмана, «Фауст» Ш. Гуно, опера-містерія «Парсифаль» Р. Вагнера та ін. Ця традиція знайшла місце і у творчості українських композиторів: М. Леонтовича (опера-балет

«На русалчин Великдень»), В. Губаренка (опера-балет «Вій»), Є. Станковича (фольк-опера «Коли цвіте папороть»), І. Алексійчук (містерія-дійство «Потойбічні ігри»). Як свідчать наведені приклади, хоровий чинник як носій конфліктної драматургії в опері зберігає своє значення, отже, його аналіз і вивчення у творах, що мають статус признаних шедеврів, постає як необхідне й актуальне музикознавче, зокрема хорознавче, завдання.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Оперній творчості Дж. Меєрбера присвячено дослідження О. Сакало, в якому авторка називає оперу «*Robert le Diable*» першою композицією в жанрі «великої» французької опери та спадкоємицею жанру *tragedie lyrique* (Сакало, 2017). Історико-стилістичні аспекти жанру «великої» опери розглянуті, зокрема, Ж. Де Ваном (De Van, 1996). Жанрова приналежність твору Дж. Меєрбера привернула увагу М. Еверіста, який вважає, що опера «*Robert le Diable*» була задумана композитором як *opera comica*, але згодом твір трансформувався в п'ятиактне полотно (Everist, 1994). М. Черкашина-Губаренко зауважує, що Дж. Меєрбер мав від народження «ген» оперного реформатора, але успіх його опер, як і творів інших композиторів-реформаторів німецького походження, значною мірою обумовлений вдалими лібрето, що написані у співпраці з Е. Скрібом, який направляв митця (Черкашина-Губаренко, 2002). Ролі Е. Скріба в історії розвитку французької опери ХІХ століття присвячене навіть окреме монографічне дослідження К. Пендл, яке, зокрема, висвітлює історію створення лібрето та постановки «*Robert le Diable*», певні риси образів героїв, особливості змісту опери (Pendle, 1979: 339, 381, 431–436, etc.). Хорова драматургія опери «*Robert le Diable*» в заявленому нами аспекті не була предметом спеціального дослідження.

**Мета цього дослідження** – розкрити сутність конфлікту реального та ірреального в хоровій драматургії опери «*Robert le Diable*» Дж. Меєрбера в контексті втілення романтичної «двосвітовості» в оперному жанрі.

**Методи дослідження** обумовлені системним підходом до осмислення процесу драматургічного розгортання хорових сцен в опері: задіяні інтонаційно-драматургічний та структурно-функціональний

аналіз для визначення функцій хорового компонента в оперній драматургії; контекстуальний аналіз для розуміння драматургічної ролі хорової складової в оперному цілому; жанровий аналіз, необхідний для усвідомлення взаємозв'язку жанру оперного твору та функціонального навантаження хорового чинника.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

«*Robert le Diable*» на лібрето Е. Скріба та Ж. Делавіня, перший зразок великої опери у творчості Дж. Меєрбера (1791–1864), з'явився 1831 року. «“*Robert le Diable*” позначає народження феномена Меєрбера у французькій опері», – зауважує К. Пендл (Pendle, 1979: 427). Надалі митець неодноразово звертався до цього жанрового різновиду і для постановки в Паризькій опері написав низку грандіозних музично-сценічних творів, також на лібрето Е. Скріба: «*Huguenots*» (1836), «*Le Prophète*» (1849) і поставлена посмертно «*L'africaine*» (1865).

Ежен Скріб знав театр, особливим чином відчував смаки публіки і вмів при цьому ці смаки непомітно спрямовувати. Сила його таланту дозволяла йому охоплювати цілісність оперно-театральної вистави та при плануванні сюжету вміло давати простір усім засобам її впливу на шанувальників опери (за: Черкашина-Губаренко, 2002). М. Еверіст вважає, що «“*Robert le Diable*” є відповіддю на традиції жанру “*opera comica*” та мінливий аспект паризької драматичної музики 1820 років» (Everist, 1994: 212), адже спочатку опера задумувалась як комічна: 1827 року Е. Скріб почав працювати над лібрето «*Robert le Diable*» саме як комічної опери (Pendle, 1979: 381).

За основу лібрето взято середньовічну легенду про одного з правителів Нормандії XI століття, *Robert le Magnifique* (приблизно 1000 – 3 липня 1035, Нікея), прозваного Робертом Дияволом. Але Е. Скріб та Ж. Делавінь зберегли в лібрето тільки його ім'я та деякі злодіяння. За легендою, нормандські герцог та герцогиня, Роберт і Юдиф, не могли мати дітей. Юдиф звернулася до демонічних сил, щоб отримати можливість стати матір'ю. За це вона запропонувала душу майбутньої дитини Сатані і вже через тиждень завагітніла від свого чоловіка. Е. Скріб та Ж. Делавінь, створюючи лібрето, внесли зміни і

стосовно батьків героя опери. Мати Роберта в опері залишилася людиною (герцогиня Берта), а от батько, на відміну від легенди, перетворився на демона (Бертрам). Берта мала купу залицяльників, але була зачарована Бертрамом і закохалися в нього. Вона не знала, що її обранець – демон, і народила від нього дитину – Роберта.

Перша дія опери Дж. Меєрбера містить начальну фазу експозиції головних героїв: Роберта, його матері Берти, Бертрама, Рембо й Аліси; також в ній відбувається і зав'язка конфлікту, коли Рембо співає відому в Нормандії баладу про юнака, який продав душу дияволу і через це був вигнаний з рідних країв. Роберт, про якого й було складено цю пісню, гнівається й намагається вбити Рембо, але Бертрам, відомий усім як друг Роберта, зупиняє його.

Друга дія містить наступну фазу експозиції: ми дізнаємось, що в Роберта є кохана, але йому необхідно боротись за можливість бути з нею. Черга невдач переслідує Роберта у боротьбі за руку Ізабелли, і ця сюжетна лінію розгортається далі: через те, що його викликали на дуель до лісу, Роберт пропускає турнір у Палермо, де перемагає гренадський принц, який з-за цього стає нареченим Ізабелли.

Третя фаза експозиції припадає на третю дію, де вперше проявляється справжня сутність Бертрама як злого духу: Аліса випадково дізнається, що він є слугою диявола.

У четвертій дії опери конфлікт набуває обертів. Роберт, у відчаї, за порадою Бертрама, приносить в покої Ізабелли зачаровану кипарисову гілку, поцуплену з могили Св. Розалії, і всі, крім закоханих, засинають. Ізабелла переконує Роберта в тому, що кипарисову гілку необхідно зламати, і як тільки він це робить, усі пробуджуються від чарівного сну і намагаються схопити Роберта, але йому вдається втекти.

Генеральна кульмінація опери припадає на п'яту дію: Роберт готовий підписати угоду з дияволом. Останнім поштовхом до цього кроку стає те, що Роберта женуть з палацу Ізабелли через зламану ним святиню – кипарисову гілку. Бертрам запевняє Роберта, що він і є причиною всіх проблем, і пропонує як рішення підписати угоду з пеклом. Перша стадія розв'язки починається, коли Аліса приносить свиток, який заповіла Роберту його мати, із застереженням щодо

Бертрама, але Бертрам не хоче відступати і розповідає Роберту, що він насправді й є його батьком. Молитва хору невидимих сил, що асоціюються у Роберта з матір'ю, рятує його – доки Роберт роздумує в нерішучості, минає полуніч, і Бертрам провалюється в Пекло – відбувається остаточна розв'язка. Тобто дві сторони головного конфлікту опери втілюють батьки Роберта – Берта, яка намагається з небес врятувати сина (Добро), та Бертрам, прибічник диявола (Зло).

Дж. Меєрбер в своєму п'ятиактному оперному шедеврї поєднав значну кількість сюжетних ліній, зокрема таких:

- історичну;
- дві лінії кохання – Роберта та Ізабелли; Аліси та Рембо;
- дружби між Робертом і Бертрамом;
- темних сил на чолі з Бертрамом, який підштовхує Роберта до служіння дияволу;
- «невидимих сил» добра, що разом із Бертою рятують її сина.

Конструкція лібрето сприяла наскрізному розвитку оперної дії, що не припиняється, а перемикається з однієї ситуації на іншу; отже на перший план виходять не герої як такі, а ситуації, у яких вони опинилися. Як підкреслює К. Ляйх-Галлан (2004), це спричинило посилення ролі ансамблів і хорів. Монументальні хорові сцени, що вражають масштабами, є характерною рисою стилю великої французької опери. М. Черкашина-Губаренко виокремлює в ній хор як дійову особу, визначаючи його епітетом «багатоликий» (Черкашина-Губаренко, 2002).

У розгортанні оперної драматургії «*Robert le Diable*» хоровому компоненту, відповідно до жанрових ознак великої французької опери, належить визначальна роль. Хор в опері створює характеристики як негативних, так і позитивних персонажів, бере участь у конфлікті між прибічниками диявола (демони) та прихильниками добра (народ, невидимі сили). Відповідно, артисти хору в «*Robert le Diable*» створюють образи кавалерів, народу, дівчат, зброєносців, демонів та пустельників, що привело до розгалуження хору на різні склади:



- чоловічий (Інтродукція, Хор та 4 кавалери «*Versez a lasses pleines*»); № 2, Балада Рембо «*Jadis regnait en Normandie*»; № 3, Фінал, *A* – хор кавалерів та *B* – Сициліана «*Nous sommes tous flattés*»;
- жіночий (№ 6 «*Accourez au devant d'elle*»; № 16 «*Noble et belle Isabelle*»);
- змішаний (№ 7, хор народу; № 10, «*Noirs, demons, fantomes!*»; № 11, «*Quand je quittai la Normandie*»; № 15, «*Il est a nous*»; № 20, «*Gloire a la providence*»; № 24, «*Chantez troupe immortelle*»).

Опера відкривається **Увертюрою** в темпі *Andante maestoso*, де на ***pp*** застережливо звучить тремоло у струнній групі оркестру, після якого вривається на ***ff*** низхідна тема духових мідних інструментів, побудована по звуках тризвуку *c-moll*, тональності інтродукції. Друга тема увертюри в партії струнних протилежна першій за характером: граційна, рухлива, з хвилеподібною мелодією. Отже, вже в увертюрі композитор за допомогою контрасту двох тем втілює ідею «двосвітості» – персоніфікує зло і добро, що існують поряд.

**Інтродукція, І дія.** Оркестровий вступ *Allegro baccanale*, як і в увертюрі, починається з тремоло в струнній групі оркестру, але, на відміну від увертюри, в інтродукції отримує розвиток тільки друга тема струнних. Вступу хору передують тритактовий хроматичний хід (*F-dur*) з ритмічним малюнком «вісімка – дві шістнадцяті», але у третьому такті він звучить в октавній унісон, готуючи вступ хору, що розпочинається таким же чином: чотири кавалери з чоловічим хором, який створює образи лицарів-гостей, завзято ***ff*** співають «*Versiamo a tazza piena*» («Наллемо повні чаші»). Усі учасники дії, включаючи Роберта і Бертрама, розміщуються на сцені й, за ремаркою композитора, п'ють вино. Хорові партії насичені пунктирним ритмом, що додає музиці святковості й урочистості. Продовжує сцену полілог Роберта, Альберта і Бертрама, на тлі якого з'являється Рембо.

№ 2, Балада Рембо «*Jadis regnait en Normandie*» (*Allegro molto moderato*) речитативного характеру, в якій композитор використовує первинні атрибути цього жанру – наративність, танцювальність (розмір 6/8), строфічність – містить легенду про жінку на ім'я Берта, яка мала безліч залицяльників, але обрала демона, народивши від нього дитину. Рембо «розповідає», не здогадуючись, що Роберт,

який перебуває поруч серед гостей, і є сином Берти. Але лицарі не вірять Рембо й насміхаються над ним (у діалозі, що виникає між Рембо та лицарями, з'являються пунктирний ритм і акценти на сильні та слабкі долі тактів):

Ah! Le conte est fort bon;  
Comment ne pas en rire?  
Quoi, c'était un démon?

Ах! казка дуже добра;  
Як з цього не сміятися?  
Що, він був демоном?

Фіналом першого акту стає хор кавалерів та «Сициліана» «*Nous sommes tous flattés*». № 3 відкривається тремоло струнних інструментів, на фоні якого з'являються уривки другої теми увертюри, що з нюансу *p* переростає в межах восьми тактів у загрозове *f*. Після вступу оркестру звучить репліка Бертрама: він повідомляє кавалерам про те, що в грі у кості хоче взяти участь принц Нормандії, тобто Роберт. У партії Бертрама присутні інтонації першої теми увертюри: в такий спосіб Дж. Меєрбер «натякає», що Бертрам не той, ким хоче, щоб його вважали. Триголосний хор кавалерів, охарактеризованих пунктирним ритмом та штрихом *staccato*, відповідає, що вони залюбки подивляться, на чиєму боці фортуна. Роберт підтримує настрої кавалерів реплікою «*N'est-il pas le plaisir?*» («Хіба це не весело?»). Кавалери ставлять стіл і починається «Сициліана». Хроматичний хід в оркестрі, що передусь вступу Роберта, уривчастий ритм його партії («*O fortune! à ton caprice*» – «О, Фортуна! За твоєю примхою») передають сумніви героя та його невпевненість у перемозі, й не дарма, бо він програє; але азарт охопив Роберта, і він просить у Бертрама ще грошей, щоб відігратись. Альберт та інші кавалери радіють програшу Роберта: репліка чотириголосного чоловічого хору «*la-la, la-ra*», побудована на пунктирному ритмі, звучить в динаміці *ff*. Роберт програв усі свої гроші та меч, від злоби він починає погрожувати кавалерам, але вони гідно відповідають йому («*Craignez ma fureur, Et tremblez vous même*» – «Бійся і тремти від нашої люті»). Партія кавалерів побудована на початкових інтонаціях партії Роберта в «Сициліані», але у виконанні хору вони набувають більш «переконливого» характеру через велику кількість повторів і видозмінену

ритміку (чверть – восьма). Наприкінці побудови партії хору поєднуються в октавний унісон.

Події **другого акту** відбуваються в палаці, де принцеса Ізабелла сумує на самоті через те, що довгий час не бачилась зі своїм коханим. До неї приходить Аліса з листом, з якого Ізабелла дізнається, що Роберт, як і раніше, думає про неї. Вона зустрічається з ним і прощає Роберту його вихвалання, попри те, що воно може коштувати закоханим щастя. Раптом лунають гучні звуки труби: Герольд повідомляє, що гренадський принц, який щойно прибув і також хоче боротись за руку Ізабелли, викликає його на бій. Поєдинок має відбутися негайно, у лісі. Роберт, який заглибився у призначений для бою дубовий гай, даремно чекає на суперника. Тим часом біля палацу у Палермо, де має відбутися лицарський турнір, зібрались Ізабелла, Бертрам, Аліса, Рембо, лицарі, лорди, придворні дами, пажі та прості люди. З'являється гренадський принц, який з-за відсутності Роберта і стає переможцем та нареченим Ізабелли, усунувши хитрістю свого головного супротивника. *Хор № 6 «Accourez au-devant d'elle»* («Біжи їй назустріч, святкуйте, вірні люди!») починається фанфарними звучаннями (*B-dur, ff*): присутні радіють видовищу дуелі. Чоловічій групі хору через два такти відповідає жіноча, створюючи діалог. Музичний матеріал хору – пунктирний ритм, синкопи, акценти на слабких долях такту, рух мелодії за тризвуком та секстакордом *B-dur* – також нагадує фанфари, що підкреслює святковість подій. Отже, фанфара як символ початку поєдинку з'являється як в оркестровій, так і в хоровій партії. Ізабелла, сидячи поряд із батьком на троні, шукає серед лицарів Роберта, але даремно. В октавний унісон по звуках тризвуку *C-dur* вступає хор «*Le clairon sonne et l'honneur vous réclame*» («Звучить горн і вшановує ваш виклик»). Але вже в четвертому такті його жіноча і чоловіча партії звучать окремо. Жіноча група співає в терцію, а у чоловічій з'являється *divisi*, за допомогою якого й надалі імітуються фанфарні звучання, але вже в нюансі *pp*. Оркестр виконує функцію підтримки хорових партій. Завершується хор октавним унісоном всіх голосів (звук «с»), адже його масивне звучання за підтримки оркестрових фанфар (*C-dur*) – надважливий прийом, запроваджений композитором для того, щоб

підкреслити зміст слів: «*Qu'un chevalier vole aux combats*» («В бій летить лицар!»).

**III акт** присвячено характеристиці потойбічних образів. Бертрам постає в новому амплу демона, який насміхається над невдачами Роберта і підбурює його підписати угоду з дияволом. № 10 поєднує «Пекельний вальс» та хор демонів (змішаний хор), що, за ремаркою композитора, звучить за лаштунками «*Noirs, demons, fantomes!*» («Темні демони, привиди! Забудьте про небеса»). У такий спосіб композитор економить час, не витрачаючи його на перевдягання та гримування хористів, і звільняє сцену для танцювальної трупи. «Пекельний вальс», відповідно до жанрових ознак, написаний у розмірі 3/8, а акценти на третій долі додають напруги. Драматизація відбувається й за рахунок хорового масиву, що звучить *ff* в октавний унісон. Підкреслюючи тезу «*Oublions les cieux*» («Забудьте про небеса»), Дж. Меєрбер вводить *divisi* в партіях сопрано і тенорів, які співають паралельними терціями. Цей епізод є складним для виконання, враховуючи темп *Allegro moderato* і спів за лаштунками.

Повернення хорового унісону «*Célébrons les jeux*» («Давайте святкувати») знаменує початок секвенційного розвитку: арпеджована побудова шістьнадцятими тривалостями (ланка секвенції) з'являється тричі в тональностях G-dur, D-dur та e-moll, доки остання репліка «*Célébrons les jeux*» не повертає основну тональність *h-moll*, після тризвуку якої оркестрова звучність стримується (ремарка *pp*), і в цій динаміці хроматична висхідна мелодична лінія тріолями шістьнадцятих звучить у віолончелей та контрабасів. Динамічний контраст і зміна фактури в оркестрі зумовлені вступом Бертрама «*C'est en vain qu'on*» («З моїх рук він не втече»), який в цей час перебуває на сцені. Після репліки Бертрама оркестр переходить на *ff*, передуючи вступу хору, що славить диявола: «*Gloire au maître qui nous guide*» («Слава володарю, що веде нас»). Стосовно всієї вищеописаної сцени Н. Золотарьова зазначає: «Для опери Дж. Меєрбера важливі оркестрові, інструментальні номери. Він створює поліпластову структуру на основі поєднання хору демонів за сценою, *banda* на сцені й

одкровенень Бертрама. Сцена, таким чином, набуває ознак поліфонічної» (Золотарьова, 2018: 122).

Далі з'являється Аліса, яка йде на побачення з Рембо (за ремаркою у клавірі, вона підіймається на гору). Раптом Аліса розуміє, що земля під її ногами тремтить («*La terre tremble sous mes pas! Fuyons!*»), й що треба тікати. Вона чує вигуки з ущелини: «*Robert! Robert!*», – і, згідно ремарці композитора, починає молитись та непритомніє від побаченого. Отямившись, Аліса з жахом згадує те, що відбувалося в печері та, зустрівши Роберта, не розповідає йому про те, що бачила Бертрама з демонами, котрі вигукували його ім'я (бо Бертрам зрозумів, що Аліса знає його таємниці, і погрожував їй).

Роберт жаліється Бертраму на свої невдачі: «*Perdu ... dés honoré*» («Загублений ... зневажений»). У відповідь він отримує пораду зламати кипарисову гілку на кладовищі в покинутому абатстві, яка (хоча це й буде святотатством) наділить його магичною силою. Привиди черниць, закликані Бертрамом (за ремаркою, на сцені з'являються черниці – балет), спокушають Роберта і проводять до кипарисової гілки, за яку він хапається і відбивається від демонів, що оточують його.

Заключний номер III дії розпочинає тремоло струнних *pp* на звуці «*a*» (квінтовий тон *d-moll*). У п'ятому такті до тремоло додається висхідний хроматичний акордовий рух, але динаміка оркестру змінюється лише в 14 такті (могутнє *tutti* на звуці «*a*» в октавний унісон). Хор демонів «*Il est a nous*» («Він наш!») тріумфує, коли Роберт вирішує перейти на сторону зла, ламаючи кипарисову гілку. Дж. Меєрбер викладає всі хорові голоси у високій теситурі, застосовує октавні уніسونи та акценти на останній долі такту. Завершується дія знов тремоло в оркестрі на тонічному звуці «*d*».

*IV акт* розгортається в королівському палаці, де готуються до одруження Ізабелли з принцом Гранади. Октавний унісон (звук «*h*», *f*), що відкриває оркестрову інтродукцію, жвавий темп (*Andantino quasi Allegretto*), арпеджіо і низхідна хроматична мелодична лінія в партії скрипок сприяють створенню святкового настрою, який продовжується в № 17 – хорі жінок «*Frappez les airs*» («Дзвенять у повітрі крики радості»), які чекають на свято в покоях

принцеси. Композитор вибудовує партію хору на матеріалі інтродукції: хроматична мелодія, виконувана *staccato*, звучить у сопрано, а партія альтів побудована на арпеджіо. До хорової партитури додано ремарку *dolce e leggiro*, яка, разом із тональністю *G-dur*, має підкреслити святковість звукообразу; хорове звучання підтримує оркестр, що дублює хорові партії, підсилюючи загальний урочистий настрій.

З появою Роберта із чарівною кипарисовою гілкою в руках всі мешканці палацу, крім нього та Ізабелли, одразу поринають у чарівний сон. З давніх часів листя вічнозеленого кипарису символізувало сум, тому це дерево часто саджали на цвинтарях. Древні греки та римляни залишали кипарисові гілки в гробницях померлих, також ними прикрашали на знак жалоби будинки. Ізабелла благає Роберта зламати злощасну гілку, і той, стоячи на колінах (згідно вказівці композитора), ламає гілку, і всі вмить оживають. У № 18, «*Quelle aventure!*» («Яка пригода!»), в тональності *C-dur*, беруть участь хор кавалерів на чолі з Рембо та Альбертом та хор дівчат із Алісою та Ізабеллою в якості солісток. Партії солістів повністю дублюють хорові партії. Вступ Рембо, Альберта й кавалерів готує оркестрове октавне *basso ostinato* (*ff*), неначе передвістя чогось страшного, а хор і солісти вступають *pp*. В ідентичній динаміці вступають і Аліса та Ізабелла з хором дівчат «*Quelle langueur nous glaçait tous?*» («Яка знемога нас всіх зморила?»). На зміну *basso ostinato* в оркестрі в хорових партіях теж з'являється остинатність завдяки перегукам чоловічої й жіночої груп («*Sommeil étrange! ... où sommes-nous?*»). Єднання хору і солістів підтримано оркестровим дублюванням. Ремарка композитора *molto crescendo* передує кульмінації («*Robert! Robert!*»), що ознаменована високою теситурою у всіх виконавців, динамікою *fff* та ремаркою *tutta la forza* – усі присутні висловлюють бажання схопити й вбити Роберта, який зіпсував їм свято і осквернив святиню. Згідно заключній ремарці IV дії, кавалери намагаються наздогнати Роберта, а Ізабела непритомніє, і жінки оточують її.

**В акт** відкривається оркестровим *антрактом* (№ 19) у тональності *c-moll* в темпі *poco Andante*. В октавний унісон загрозливо на *ff* звучать контрабаси, віолончелі та мідні духові інструменти в низькому регістрі. Експонований ними тематичний

матеріал відіграє значну роль у розвитку драматургії: надалі він звучатиме в хорі монахів, вступ якого готує партія контрабасів. Дія відбувається у вестибюлі собору Палермо, де монахи закликають паству до покаяння. За вказівкою композитора, образ монахів створюють баси, котрі співають в унісон. Тема їх хору повністю дублює тематизм інтродукції до V акту, містить низхідні мотиви, а в п'ятому такті її розвиток приводить до неприродного для партії басів «*es<sup>1</sup>*». Монахи завершують свою проповідь і, за ремаркою Дж. Меєрбера, заходять до церкви. Тематична арка в партії оркестру наприкінці номера сприяє створенню стрімкої послідовної дії, логічного музичного розвитку.

На сцені швидко з'являються Роберт і Бертрам. Роберта переслідують невдачі: меч, яким він мав битися на поєдинку, зламався. Бертрам переконує Роберта, що той сам винен у своїх бідах і пропонує йому підписати угоду з дияволом. Їх розмову перериває гучне звучання органа (*ff*), що стає вступом до № 20 – *Молитви*, яка звучить з-за лаштунків (ремарка «хор із церкви»).

Перший рядок молитви – «*Gloire à la Providence!*» («Слава Провидінню, слава Всемогутньому Богу») проспівує канонарх (*f*), а парафіяни – чотириголосний змішаний хор – повторюють за ним ту ж саму строфу, як її відлуння (*pp*). Для створення достовірності відправи у храмі композитор використовує респонсорний спів (почерговий спів соліст – хор) та спів *a cappella*, що відповідає християнським традиціям. Таким чином, драматургічні функції хору у цій сцені може бути визначено як сугестивну, катарсичну (молитовну) та колористичну.

У № 21 продовжує розвиватися тема з *Молитви* № 20, але хор звучить у супроводі органа, а спів солістів супроводжує оркестр, отже, хор продовжує перебувати в храмі. Але у № 21 драматургічна функція хору змінюється: хорова молитва «*Gloire à la Providence!*» стає персоніфікацією образу матері Роберта, яка з небес оберігає його, щоб він не потрапив у пекло: «Слава Провидінню! Слава Всемогутньому Богу, хто врятував невинність від пастки лиходія!». Таким чином, хор унаочнює одну зі сторін основного ідейного конфлікту опери – силу Добра в його протиборстві зі Злом.

Подальший розвиток сюжетних подій приводить до останньої, 24 сцени опери, яка репрезентує щасливу розв'язку: дві пари – Роберт з Ізабеллою і Рембо з Алісою, – як їм і пророкував колись святий самітник, вступають в освітлені двері собору і прямують до вітваря для вінчання. У цій величній вокально-хоровій сцені, що прославляє Бога й, у той же час, яскраво репрезентує стиль великої французької опери, Дж. Меєрбер поєднує ансамбль солістів (Роберт, Ізабелла, Рембо та Аліса) і два хори – хор невидимих сил і хор народу. Хор невидимих сил розміщений за лаштунками, хор народу та солісти – на сцені; співаючи почергово, в масштабній фінальній кульмінації вони поєднуються в монолітну хорову побудову.

### **Висновки.**

«Два світи» хорової драматургії опери «Роберт-диявол» Дж. Меєрбера унаочнюють головну ідею твору – протистояння сил Добра і Зла, конфлікт Божественного і демонічного начал. Численні хорові сцени групуються навколо двох ключових образів – Берти, померлої матері Роберта, яка з Небес, за підтримки невидимих (небесних) сил (хори з п'ятої дії), рятує сина від пекла, і Бертрама, прислужника демонів і батька Роберта, який намагається за допомогою пекельних сил (хори з третьої дії) змусити його підписати угоду з дияволом. Тобто батьки Роберта, що мають протилежні наміри, представляють два ворожі ірреальні (неземні) «табори», що вступають між собою в боротьбу за панування у повсякденному житті звичайних («земних») людей.

Хорові сцени, що завдяки жанровій приналежності твору Дж. Меєрбера (опера-«*grand*») вирізняються масовістю й монументальністю, несуть значне драматургічне навантаження на кожному з етапів розвитку оперної дії. Вони, зокрема, переконливо втілюють чи не головну особливість сюжетної канви опери – множинні перетини реального та ірреального (притаманну мистецтву Романтизму «двосвітовість»), спираючись на поєднання принципів контрасту, соїтності, симфонізму в розгортанні оперно-хорової драматургії.

Крім того, Дж. Меєрбер, застосовуючи «видимі (сценічні)» й «невидимі (закулісні)» (в термінології Н. Белік-Золотарьової, 2011) хори, робить «двосвітовість», двовимірність музично-сценічного



цілого майже відчутною. Поєднання сценічної та позасценічної дії відбуваються у другій (№ 8) та третій діях опери (№ 10, хор за лаштунками «*Noirs, demons, fantomes!*»; № 11 «*Quand je quittai la Normandie*», хор демонів, змішаний), що дозволяє не припиняти сценічну дію під час хорових сцен: у № 10 Бертрам спілкується з демонами, а в № 11 хор демонів продовжує звучати (за ремаркою композитора, у печері), хоча на сцені вже діє Аліса, яка стежить за Бертрамом.

Отже, хорова складова в опері Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» представлена майже у всій своїй функціональній різноманітності й багатстві градацій, від дієвості до споглядальності, і є активним носієм ідейно-сюжетного шару твору, насамперед, її головного конфлікту – одвічної протидії Світла й темряви, їх боротьби в душі людини на шляху до кінцевої Перемоги Добра над злом.

**Перспективи дослідження.** Багатозначність поняття романтичної «двосвітовості» та різноманітність втілення цього явища в мистецьких творах, зокрема оперно-хорових, залишає величезний простір для подальшого його вивчення, у тому числі, на матеріалі хорового компонента в операх-«*grand*», що сприятиме розкриттю багатомірності композиторського замислу та створенню його нових виконавських інтерпретацій.

## ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст.: шляхи розвитку*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Золотарьова, Н. С. (2018). «Reminiscences de “Robert le diable”» Ф. Ліста в аспекті мефістофельської символіки. *Культура України*, 61, 117–127.
- Ляйх-Галлан, К. (2004). Опера Фроменталя Галеви «Жидовка». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 33: Музика у просторі культури, 293–302.
- Сакало, О. В. (2017). «Роберт-Диявол» Джакомо Меєрбера і французька *tragedie lyrique*. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, 64–75.

- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2002). *Музика і театр на перехресті епох.* (Тт. 1–2). Т. 1. Суми: Наука.
- Crosten, W. L. (1948). *French Grand Opera, an Art and a Business.* New York: King's Crown Press.
- De Van, G. (1996). Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique. *Il saggiautore musicale*, 3 (2), 325–360.
- Everist, M. (1994). The Name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable. *Revue de Musicologie*, 80 (1), 211–250, <https://www.jstor.org/stable/947055>
- Pendle, K. (1979). *Eugen Scrib and French Opera of the Nineteenth Century.* Ann Arbor: UMI Research Press, URL: <https://archive.org/details/eugenescribe/fren0000pend/page/434/mode/2up?q=Robert>

## REFERENCES

- Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Opera and choral works of Ukrainian composers of the second half of the XX century: ways of development.* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art. Kharkiv [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2002). *Music and theater at the crossroad of epochs.* (Vols. 1–2). Vol. 1. Kyiv; Sumy: Nauka [in Ukrainian].
- Crosten, W. L. (1948). *French Grand Opera, an Art and a Business.* New York: King's Crown Press [in English].
- De Van, G. (1996). The grand opera between lyric tragedy and romantic drama [Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique]. *Il saggiautore musicale [The musical assayer]*, 3 (2), 325–360 [in French].
- Everist, M. (1994). The Name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable. *Revue de Musicologie*, 80 (1), 211–250, <https://www.jstor.org/stable/947055> [in English].
- Leich-Hallan, K. (2004). Fromental Halévy's opera “La Juive”. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 33: Music in cultural space, 293–302.
- Pendle, K. (1979). *Eugen Scrib and French Opera of the Nineteenth Century.* Ann Arbor: UMI Research Press, URL: <https://archive.org/details/eugenescribe/fren0000pend/page/434/mode/2up?q=Robert> [in English].
- Sakalo, O. V. (2017). Giacomo Meyerbeer's “Robert the Devil” and French tragédie lyrique. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4, 64–75 [in Ukrainian].

Zolotariova, N. S. (2018). “Reminiscences de ‘Robert le diable’” by F. Liszt in the aspect of Mephistopheles symbolism. *Culture of Ukraine*, 4, 117–127 [in Ukrainian].

***Tetiana Kyseliova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the History of Ukrainian and Foreign Music Department  
e-mail: kiseltanya@ukr. net  
ORCID iD: 0000-0002-6643-7614

**Two worlds of choral dramaturgy of  
G. Meyerbeer’s “Robert le Diable”**

***Statement of the problem.***

*Recognized as a masterpiece of romantic art, G. Meyerbeer’s five-act “grand” opera, due to its genre specificity, demonstrates brilliant examples of the use of choral scenes, which carry an important mean and emotional load in the opera. We can talk about the presence of choral dramaturgy in the work, which vividly embodies the idea of romantic “two-worldliness” expressed in the confrontation between Good and evil, real, human, and unreal, otherworldly ones.*

***Objectives, methods and novelty of the research.***

*The purpose of this study is to reveal the essence of the conflict between the real and the unreal in the choral drama of G. Meyerbeer’s opera “Robert le Diable”. The systematic approach to the study of the choral layer of the opera conditioned the application of genre, intonation-dramaturgical, structural-functional, and contextual types of analysis. The genre affiliation of G. Meyerbeer’s opera, its connections with lyrical tragedy and romantic drama attracted the attention of researchers (Everist, 1994; Sakalo, 2017; De Van, 1996, and other), as well as the symbolic richness of the opera (Pendle, 1979; Zolotariova, 2018, etc.) associated with its legendary a medieval plot adapted to the opera stage by the best librettists of the 19<sup>th</sup> century, however, the choral component of the opera in chosen aspect has not been studied in detail. For the first time in domestic musicology, the choral scenes of G. Meyerbeer’s opera were examined with the determination of the dramatic functions of the choir and focusing attention on the embodiment of two opposite “worlds” through the peculiarities of the choral dramaturgy.*

**Research results and conclusion.**

*According to the results of the analysis, it was found that the “two worlds” of the choral dramaturgy of G. Meyerbeer’s opera “Robert the Devil” visualize the main conflict of the work – the opposition of the Divine and demonic principles, and the use of “invisible” (located behind the scenes) choirs emphasizes the two-dimensionality of the artistic space of the opera and allows not stop stage action in choral scenes. Choirs bear a significant dramaturgical load at each stage of the development of the opera action and convincingly embody the most important feature of the plot of the opera – multiple intersections of the real and the unreal relying on the combination of the principles of contrast, suiteness, symphonism in the unfolding of opera and choral drama. The choral component in G. Meyerbeer’s opera “Robert the Devil” is represented in almost all its functional diversity and richness of gradations, from effectiveness to contemplation, and is an active carrier of the ideological and plot content of the opera.*

**Keywords:** *G. Meyerbeer; “Robert le Diable”; opera; genre; two worlds; romantic dualism; choral dramaturgy; dramaturgical functions.*

*Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2023 року*

УДК 78.071.1(44)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum1-6807

### *Пей Юнтіп*

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

e-mail: 519746607@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

## **Оперні жіночі персонажі в контексті образної парності (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе)**

*Розуміння драматургічної будови твору є запорукою успішного публічного виконання і має безпосереднє відношення до діяльності диригентів, вокалістів, інструменталістів, які долучаються до постановки опери. Дослідження драматургії всесвітньовідомої опери Ж. Бізе «Кармен» досі залишається невисвітленим питанням у сучасному вітчизняному музикознавстві. Мета статті полягає у визначенні специфіки композиторського втілення парних жіночих образів (Кармен і Мікаели) в контексті загальної драматургії опери Ж. Бізе «Кармен». Новизна постановки проблеми полягає в тому, що вперше досліджуються драматургічні функції парних жіночих образів та характер їх взаємодії. За результатами аналізу стверджується, що «парність» персонажів проявляється через яскравий контраст на образно-емоційному рівні, який віддзеркалюється і в музичній мові. Мікаела втілює традиційний ідеал жінки, яскраво виражений позитивний характер, тоді як Кармен, значно більше привабливіша для чоловіків своєю пристрасністю, волелюбністю, яскравістю натури, не зважає на соціальні норми поведінки; відповідно, в музичній характеристиці Мікаели переважає кантиленне начало, тоді як образ Кармен органічно втілено через стихію танцювальних ритмів та інтонацій. Два жіночих образи доповнюють один одного і по-різному впливають на еволюцію головного чоловічого персонажа – дона Хозе. Таким чином, результати проведеної розвідки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних образів оперних персонажів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом.*

**Ключові слова:** драматургічні функції; музична мова; опера Ж. Бізе «Кармен»; оперне мистецтво; оперна драматургія; парні жіночі образи; контраст; взаємодоповнення.

### **Постановка проблеми.**

Парність є важливою категорією різних видів мистецтва. Зокрема, особливими жанрами живопису та скульптури з давніх часів є парний портрет та парна скульптура. Численні приклади характеристики людських образів за принципом парності спостерігається в літературних творах різних історичних епох та національних культур: від стародавніх міфів до сучасних романів, оповідань та іншого. Особливо значущою парність виступає в контексті хореографічного мистецтва, оскільки більшість танцювальних жанрів передбачають виконання в парі. Не є виключенням і музичне мистецтво: парність присутня у різних інструментальних та вокально-інструментальних жанрах (опери, ораторії, кантати, вокальні та інструментальні цикли, романси).

На сьогоднішній день у вітчизняному музикознавстві відсутні наукові розвідки, присвячені феномену парних образів у драматургії оперного твору. Втім, парні образи широко використовуються як композиторами-класиками, так і представниками більш пізніх епох, включно із сучасною. Аналіз персонажів опери в контексті їх *образної парності* дозволяє більш цілісно осягнути драматургічний задум твору, семантику його образів, а також зрозуміти значення контрастів та паралелей на рівні музичної мови.

**Останні дослідження і публікації.** Необхідною складовою дослідження специфіки втілення образів оперних жіночих персонажів у контексті парності є орієнтація в загальних питаннях музичної драматургії, яким присвячені наукові праці О. Белоенко (2020), В. Вишинського (2016), О. Чиркова (2006). Зокрема, О. Белоенко пов'язує драматургію з мистецтвом написання драм, теорією їх побудови, сюжетно-образною логікою розгортання твору, його концепцією. В. Вишинський розглядає музичну драматургію крізь призму осмислення процесу музичного сприйняття. О. Чирков вводить поняття «метавиду драматургії», під яким розуміє наслідування античній моделі синкретичного мистецтва, що акумулює у собі виражальні та зображальні особливості різних мистецтв і є способом «суб'єктивного перетворення багатомірного і неоднозначного світу» за допомогою певної мови, одиницею якої, на його думку,

у видовищних мистецтвах є мізансцена (Чирков, 2006). О. Ярошенко (2021: 171) виокремлює певні загальні закони побудови драми, серед них наявність чітко вираженого конфлікту, що розкривається в діалектичних взаєминах дії і протидії, і традиційної моделі етапів розвитку (експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка).

Не менше значення мають наукові розвідки, в яких досліджуються основні проблеми оперного жанру. Серед них статті В. Рожка (2014), М. Черкашиної-Губаренко (2022), посібник Дж. Керман (Kerman, 2005). Зокрема, М. Черкашина-Губаренко значну увагу приділяє оперному лібрето як вербальній основі, що слугує основним фундаментом для вибудовування загальної драматургії оперного твору.

Наукові розвідки, присвячені оперній творчості Ж. Бізе, у вітчизняному музикознавстві практично відсутні, тому головними в цьому питанні є іншомовні джерела. Серед них – праці М. Абдумуталібовича (Abdumutalibovich, 2022), М. Христофорідіса (Christoforidis, 2011), М. Дібберн (Dibbern, 2000). Так, М. Абдумуталібович досліджує основні життєві події, які вплинули на формування світогляду композитора. Безпосередньо опері «Кармен» присвячене дослідження М. Дібберн. Авторка фокусує увагу на співіснуванні різних редакцій оперного твору. Стаття М. Христофорідіса розкриває значення «Кармен» у розвитку іспанської національної опери.

Отже, *актуальність* і *новизна* запропонованої теми зумовлені відсутністю наукових праць, спеціально присвячених парним жіночим образам в оперному мистецтві. У представленій розвідці вперше суттєво оновлено ракурс дослідження драматургії оперного твору і поглиблено розглянуто драматургічну роль парних жіночих образів в оперному мистецтві на конкретному прикладі.

**Мета дослідження** полягає у визначенні специфіки композиторського втілення парних жіночих образів (Кармен і Мікаели) в контексті загальної драматургії опери Ж. Бізе «Кармен». У зв'язку з цим необхідно вирішити такі **завдання**:

- виявити відмінні риси у музичній мові двох жіночих персонажів – Кармен і Мікаели;

- визначити характер взаємодії парних жіночих образів у контексті загальної драматургії опери.

У відповідності до мети і поставлених завдань використовуються такі **методи дослідження**: феноменологічний (спрямований на осягнення рис творчої особистості Ж. Бізе та його оперної творчості), компаративний (для порівняння характеристик двох жіночих персонажів – Мікаели та Кармен – на образно-емоційному рівні та, як наслідок, на рівні музичної мови), жанрово-стильовий (дозволяє визначити жанрові витоки тих чи інших музичних номерів та виявити характерні стійкі риси музичної мови обраних для аналізу персонажів опери), семантичний (на рівні вербального тексту дає змогу визначити точне значення слів, необхідних фрагментів французького лібрето), функціонально-структурний (дозволяє виявити функції різних засобів музичної виразності та дослідити їх ієрархію).

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У творчій спадщині Ж. Бізе (1838–1875) жанру опери належить центральне місце. «... Жорж Бізе створив унікальний стиль, тісно пов'язавши традиції французької класичної музики й живі мелодії фольклору інших народів», – зазначає М. Абдумуталібович (Abdumutalibovich, 2022: 82). Чи не найяскравішим свідченням цього є опера «Кармен» – вершина творчості композитора, де основою класичного оперного *bel canto* органічно стають ритмоінтонації іспанських, угорських народних пісенно-танцювальних мелодій, формуючи своєрідність її сольних та ансамблевих номерів.

Для аналізу будь-якої опери першорядним завданням є дослідження її драматургії. «Кожний музичний твір ... має свою будову, драматургію, яка існує в уяві композитора, виконавця, слухача», – зазначає О. Белоенко (2022 : 22). Драматургія опери «Кармен» є досить складною й багатогранною, головні герої (Кармен, Хозе) поєднують у собі різнохарактерні якості, їх образи трансформуються протягом твору, і важко виявити їх приналежність до позитивних чи негативних – кожний з них немов невідступно слідує шляхом, задалегідь підготовленим злюю долею. На тлі драматургічної лінії головних персонажів цікавою виявляється й взаємодія образів



Кармен та Мікаели, які можна назвати парними: з одного боку, вони є протилежними, з іншого – взаємодоповнюючими – їх спільною драматургічною «віссю» є вплив на еволюцію образу Хозе.

З Мікаелою композитор знайомить слухача ще до того, як з'являється Кармен – на початку І дії (Сцена та хор № 2). Зміст першої хорової сцени – це розмова Мікаели з сержантом Моралесом та іншими солдатами. Дівчина шукає свого нареченого, дона Хозе, проте, як виявляється, його немає на місці – він невдовзі прийде з іншим ескадроном на зміну. Ж. Бізе детально «прописує» музичними засобами різні емоційні відтінки. Вже перші короткі репліки Мікаели «говорять» про щирість та наївність дівчини у спілкуванні з чоловіками. Фраза «*Moi, je cherche un brigadier*» («Шукаю бригадира»), з одного боку, віддзеркалює твердість намірів героїні (гармонічний план  $t-D-t$ , в мелодиці опора на стійкі ступені  $g-moll$ ), а з іншого, – передає схвильованість та деяку сором'язливість ( $p$ , короткі паузи між словами). Наступна фраза спирається на поступовий низхідний рух мелодії (від  $es^2$  до  $f^1$ ) і закінчується відхиленням у  $B-dur$  (паралельний мажор). У такий спосіб композитор відобразив теплі почуття Мікаели по відношенню до коханого, ім'я якого вона згадує в цей момент. Стривожені запитання («*Le connaissez vous?*», «*Vraiment?*» – «Ви знаєте його?», «Так?») підкреслюються висхідними інтонаціями та *staccato* в оркестрі. Повернення кантилени в наступних фразах знову віддзеркалює заглиблення дівчини у думки про коханого. Яскравим є епізод, в якому Мікаела твердо відмовляється від пропозиції солдат дочекатись дона Хозе в їх оточенні. Запитання «*Chez vous?*» («У вас?») повторюється декілька разів – наростаюче сум'яття відтворюється за допомогою нюансу  $f$  та підвищення теситури. Відповідь «*Non pas, non pas...*» («Ні, ні, ні, ні...») супроводжується поступовим зменшенням динаміки і закінчується зупинкою на  $h^1$  на  $p$  – дівчина починає відчувати страх перед солдатами, які наполягають на своєму. У той же час, вона не хоче їх образити. Палкий характер наступної промови – «*Je n'en doute pas...*» («Я в цьому не сумніваюся...») – переданий низхідним рухом по півтонах, який розпочинається з *вершини джерела*, при цьому дуолі у вокальній партії поєднуються з тріолями

в оркестрі. Наступний сольний епізод відмічений появою маршового характеру в музиці (розмір 2/4, чітка опора на сильні метричні долі, пунктирний ритм) – Мікаела обіцяє повернутись, коли прийде її сміливий дон Хозе. Незважаючи на продовження умовлянь, героїня залишається непохитною у своєму рішенні. Тверде повторення «*non pas*» кожного разу звучить на півтон вище попереднього. Остання репліка «... *messieurs soldats!*» («... панове солдати!») співпадає з досягненням мелодичної вершини ( $g^2$ ) і є кульмінаційною точкою у вокальній партії героїні у цій сцені.

Глибина почуттів Мікаели, її поважне ставлення до матері дона Хозе розкривається її у дуеті з коханим, який є яскравим взірцем камерної лірики (№ 7, «*Parle moi de ma mère!*», *B-dur*). Образ героїні опиняється на передньому плані у середньому розділі номеру, де Мікаела розповідає про свою зустріч з матір'ю Хозе. Розділ розпочинається в дусі спокійного оповідання: у більш повільному темпі («*un poco piu lento*»), у тихій динаміці. Втім, невдовзі дівчина пригадує тогочасне радісне передчуття щасливих подій, яке оволоділо нею, коли матір нареченого попросила Мікаелу провідати Хозе та передати йому теплі слова від неї. Темп пожвавлюється (*Allegro moderato*); кантиленні епізоди в оркестрі й тривалі теми у вокальній партії починають чергуватися з контрастними фрагментами, побудованими на *staccato*, і більш короткими фразами, що асоціюється зі схвильованим серцебиттям та уривчастою мовою. Дівчина пригадує розмову дослівно: вербальний текст цього розділу містить пряму мову матері Хозе.

Щире бажання літньої жінки, щоб у її сина все було добре, щоб він знав, що вона благословляє його та молиться за нього, віддзеркалюється у вокальній партії Мікаели темами із широкими ходами та хвилеподібним голосоведінням, злетами до мелодичних вершин ( $f^2$ ,  $g^2$ ). Знову дещо уповільнюється рух («*poco meno mosso*»). В оркестровому супроводі композитор виводить на перший план тембр арфи – її тріольні фігурації підтримуються тривалими співзвуччями у виконанні струнних. Щире прохання передати Хозе ніжний поцілунок – «*Et ce baiser que je te donne De ma part tu le lui rendras*» («І цей поцілунок, який я тобі дарую, зі свого боку ти повернеш його

йому)) – стає кульмінацією розділу. Головне слово «*part*» («повернеш») підкреслюється досягненням  $g^2$  на *ff* і ферматою (див. нотний Приклад 1).

Приклад 1. Дія I, № 7, тт. 69–72.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on the top staff, and the piano part is on the bottom two staves. The lyrics are: "ras; Et ce bai-ser que je te don-ne, De ma part tu le lui ren-". The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff, pp rit., poco sf, dim., p, pp colla voce.), articulation (accents, fermatas), and rhythmic markings (triplets, 3/8 notes). There are also some markings like "colla voce." and "colla voce." in the piano part.

Розповідь дівчини зворушує Хозе до глибини душі. Він згадує рідний дім і розуміє, що буде щасливим тільки з Мікаелою (перед цим він перебував під враженням від краси циганки Кармен). У заключному розділі дуєту партії Хозе та Мікаели об'єднуються, рухаючись в унісон чи паралельними консонансами, а також по черзі проводять одні й ті самі інтонаційні звороти, що свідчить про досягнення повної узгодженості та взаєморозуміння між героями.

Певна трансформація образу Мікаели спостерігається в її арії з III дії. Вона вже не та наївна дівчина, що мріє в очікуванні нареченого, якою була на початку опери. Після того, як Хозе побував у в'язниці, а потім залишився з Кармен та контрабандистами, дівчина розуміє, що колишнє щастя повернути неможливо. Поборовши страх опинитись у безлюдній місцевості – притулку контрабандистів, Мікаела приходить туди, щоб сказати Хозе, що його мати вмирає.

Невеликий оркестровий вступ, який передує власне арії, відтворює стан прихованої стривоженості – героїня відчуває небезпеку, в будь-який момент можна очікувати нападу злочинців. Композитор віддзеркалює її настрій за допомогою схвильованих

коротких фігурацій у струнних, які супроводжують соло гобоя. Подальший речитативний епізод Мікаели підтримується «занепокоєним» *tremolo*.

Арія героїні має тричастинну будову. Крайні розділи спираються на мажорний лад (*Es-dur*) – дівчині вдалося зберегти тепле відношення до коханого. Широкі арпеджіо струнних доповнюють тривалі хвилеподібні фрази вокальної партії, побудовані за принципом наростання, яке забезпечується поступовим динамічним (*p* → *crescendo* → *molto f*) та теситурним розвитком всередині кожної побудови. У такий спосіб відображено емоційні хвилі: періодичні посилення та згасання почуттів.

Середній розділ арії відрізняється внутрішньою контрастністю та новим енергійним, рішучим характером, оскільки за змістом вербального тексту думки Мікаели у цей момент зосереджуються навколо її суперниці – Кармен. Вже найперші репліки звучать у більш жвавому темпі (*Allegro molto moderato*) та гучній динаміці (*mf, f*) на тлі стрімких, «гнівних» висхідних пасажів оркестру й містять пунктирні ритмоформули та стрибки на широкі інтервали («*Je vais voir de prescette femme, Dontles artifices maudits...*» – «Я йду до цієї жінки, чій прокляті хитрощі...»). Гірке усвідомлення того, що ця жінка розлучила її та Хозе і є більш красивою, віддзеркалюється в музиці наступних фраз тихими нюансами (*p, pp*), щемливими затриманнями, уповільненням темпу (*allargando*). Проте, це надає Мікаелі лише більшої впевненості. Зміст наступних слів – «*Mais jene euxpas avoir peur!... Je parlerai haut devant elle... Ah!*» («Але я не боюся!.. Я буду голосно говорити перед нею... Ах!») – відтворюється поверненням до основного темпу, пунктирною та тріольною пульсацією в оркестрі, стрімким збільшенням динаміки та теситури. На відчайдушний вигук «*Ah!*» припадає кульмінація (солістка у цей момент виконує *h<sup>2</sup>* на *ff*). Завершальний епізод середнього розділу (*diminuendo, ritardando*) повертає музичну течію до початкового спокійно-просвітленого настрою, в якому витриманий також і заключний розділ арії.

Антиподом Мікаели є головна героїня опери, циганка Кармен. Вперше вона з'являється на сцені всередині I дії, наприкінці № 4 –

за сюжетом, виходить на вулицю з тютюнової фабрики разом з іншими робітницями. Знаменита хабанера Кармен (наступний номер) є яскравим музичним втіленням образу ексцентричної жінки, яка не обтяжує себе загальноприйнятими моральними принципами, і, знаючи силу своєї привабливості, поводить ся з чоловіками, як їй заманеться. Загалом, музика номеру має яскраво виражену танцювальну основу, відтворюючи характерні ознаки хабанери, до яких належать дводольний розмір (2/4), помірний темп (у цьому випадку *Allegretto, quasi andantino*) та наявність ритмоформули, яка містить пунктирний ритм на першій долі та невинно повторюється у басовому акомпанементі протягом усього танцю. Основна тема являє собою нестійкий низхідний рух по звуках хроматичної гами і у процесі музичного розвитку піддається варіюванню. Мінливістю відрізняється і ладова основа: основна тональність *d-moll* протягом арії чергується з *D-dur*; закінчується номер також в однойменному мажорі.

Після експозиційного сольного заспіву («*L'amour est un oiseau rebelle Que nul ne peut apprivoiser...*») – «Кохання – непокірний птах, якого ніхто не може приборкати...») Кармен вдається до іронічних зітхань («*L'amour*» – «кохання»), які доповнюються хором співом – натовп людей захоплено повторює попередні слова циганки, наслідуючи основну тему її арії. У подальшому музичному розвитку хор продовжує підтримувати солістку, коли вона співає, «підкреслюючи» найбільш значимі слова та дублюючи сольні епізоди повністю, коли вона замовкає. Декілька разів відокремлюється вербальний текст «*Mais si je t'aime, prends gardeu tui*» («Але якщо я люблю тебе, бережися...»). Зокрема, наприкінці номеру він виконується солісткою в імпровізаційному характері, в умовах поступового динамічного розвитку (*p*→*crescendo*→*f*) і супроводжується ферматою на мелодичній вершині (*f*<sup>2</sup>). У такий спосіб композитор відтворює мінливість почуттів Кармен і ту безтурботність, з якою вона змушує страждати тих, хто в неї закохується.

Важливим для загальної драматургії опери є момент у № 6, коли Кармен навмисно хоче привернути до себе увагу Хозе та зневажливо кидає в нього квітку. Поява лейтмотиву долі Кармен в оркестровому

супроводі символізує «передчуття» нового розгортання подій та трагічної розв'язки.

Волелюбність Кармен розкривається у наступних сценах, де вона відверто фліртує з капітаном Цунігою (№ 9, пісня «*Tra la lalalalalala, Coupe moi, brule moi*» – «Тра ла лалалалалала, ріж мене, пали мене»), а потім закохує в себе Хозе (№ 10, Сегідилья та дует). Як пісня, так і сегідилья Кармен пройняті танцювальними ритмами, що досягається, насамперед, завдяки метричній організації (розміри 6/8, 3/8).

Яскрава замальовка кочового побуту циган, що розкриває їх прагнення до свободи й життя сьогоднішнім днем, міститься в пісні Кармен на початку II дії (сцена в таверні Лілас Паст'я – притулку контрабандистів). Відтворення атмосфери циганського музикування досягається завдяки інструментальному складу (композитор використовує тембр бубна) та фактурі оркестрового супроводу, яка імітує шипки струн на гітарі. З іншого боку, «колеритним» є гармонічне ядро:  $t-VI_6-D_6-N_6 \rightarrow S_6-s_6-K-DD-VII_7-D_7-t$  на тлі тонічного органного пункту (*e-moll*).

Безпосередня зустріч Кармен і Мікаели відбувається у фіналі III дії. Перший сольний епізод Мікаели є своєрідною ліричною кульмінацією її образу. Композиторська ремарка *molto espressivo* та звернення до тембру арфи і тріольних фігурацій в оркестровій фактурі утворює музично-сміслову арку з дуєтом Мікаели та Хозе з I дії: героїня ніби гірко згадує щасливе минуле. Вокальна партія спирається на кантилену: поступовий рух чергується з широкими ходами. Зокрема, в кульмінації присутні стрибки на дециму та дуодециму. Скорботністю вирізняється наступний невеликий сольний епізод, в якому Мікаела висловлює головне невтішне повідомлення. Музична фраза розпочинається в низькій теситурі й тихій динаміці, мелодія спирається на остинатний рух. Втім, невдовзі, почуття виливаються назовні – слова «*Ne voudait pas mourir sans't'aroir pardonne!*» («Не хоче вмирати, не простившись з тобою!») супроводжуються стрімким підйомом до  $as^2$  й подальшим спуском мелодії на *diminuendo*.

Кармен впродовж розмови між Мікаелою та Хозе залишається майже безмовною, але впливає на почуття колишнього коханця

свою поведінкою, демонструючи своє нове захоплення тореадором Ескамільйо. Лише кілька її коротких гнівних реплік викликають у Хозе «вибух» лютої ревності. Жорстка настанова «*Oui, tu devrais partir*» («Так, ти повинен йти геть!») передається акцентуванням найвищих нот ( $e^2$ ,  $f^2$ ) в умовах висхідних квартових ходів та пунктирного ритму.

Кульмінація образу Кармен міститься у фіналі опери (дует із Хозе, IV дія). Композитор виокремлює її відчайдушний вигук «*Je l'aime et devant la mort meme Je repeaterai que, je l'aime*» («Я кохаю його і навіть перед обличчям смерті повторюватиму, як я кохаю його»). В уповільненому темпі (*molto moderato*) в умовах стрімкого висхідного руху він звучить як триумф свободи, перемоги життя над смертю. Повторення слова «*l'aime*» («кохаю») підкреслюється зупинкою на мелодичній вершині (фермата на  $as^2$ , див. Приклад 2). Отже, навіть страх смерті не може примусити Кармен зрадити свої почуття.

#### Приклад 2. Дія IV, фінал, тт. 146–148.

Molto moderato. (♩ = 84)

к. *Je l'aime et de-vant la mort mè-me Je ré-pè-te-rai que je l'ai -*

Molto moderato. (♩ = 84)

*f*

#### Висновки.

В цілому, образ Кармен поданий у значно більш розгорнутому та розвиненому вигляді, оскільки Кармен є головною героїнею опери. Втім, обидва жіночі образи, як Кармен, так і Мікаели, відіграють важливу роль у загальному драматургічному розвитку

через взаємодію з головним чоловічим персонажем – Хозе. Цікаво, що експозиція обох образів відбувається в контексті показу й інших персонажів: вокальні партії героїнь поєднуються з хоровим звучанням (поява Мікаели – № 2, Сцена та хор, розмова з солдатами; вихід Кармен – завершення № 4, № 5, Хор робітниць тютюнової фабрики; Хабанера з хором). Взаємодія з Хозе відбувається в ансамблевих номерах.

Зазначимо, що головні жіночі образи протягом опери принципово не змінюються. Мікаела залишається доброю, милосердною дівчиною, яка живе за високими моральними принципами. Кармен також залишається вільною жінкою, вірною своїй пристрасній, мінливій натурі. Втім, обидві героїні впливають на еволюцію образу Хозе. Образний взаємозв'язок «Мікаела-Хозе» обумовлений природними рисами характеру героя: його чесністю, порядністю, дбайливим ставленням до близьких (№ 7 – дует «*Parle moi de ma mère!*»). Навіть після суттєвих змін в його образі життя Мікаела знову «пробуджує» в Хозе ці якості (фінал III дії). Кармен, навпаки, сприяє трансформації початково непоганої людини, наділяючи Хозе безчесністю, грубістю, жорстокістю (№№ 9, 10, Пісня та мелодрама; Сегідилья та дует). Як результат, вона сама гине від руки героя, «понівеченого» такими любовними стосунками (фінал IV дії).

Отже, наведений аналіз виявив, що *парність* оперних жіночих персонажів проявляється, перш за все, через яскравий *контраст* на образно-емоційному рівні. Мікаела наділена такими якостями, як щирість, вірність, чистота, доброта, готовність допомогти ближнім; Кармен втілює образ набагато більш складний, експресивний і навіть ексцентричний – пристрасної жінки, яка нехтує загальноприйнятою мораллю, але, у той же час, не зраджує власного принципу: свободи жити за велінням серця, що підпитується всім укладом життя її кочового народу, й навіть перед страхом смерті вона лишається вірною своїм почуттям. Відповідно, контрастують і музичні характеристики героїнь: вокальній партії Мікаели притаманні ліричність і кантиленність (поступовий рух мелодії поєднується з широкими інтервальними ходами), партії Кармен – опора на танцювальні жанри (хабанеру, сегідилью). Разом з тим, спостерігається певне



взаємодоповнення образів: як Мікаела, так і Кармен є втіленням жіночого начала, під впливом якого протягом розгортання оперної дії відбуваються трансформації характеру головного чоловічого персонажа – дона Хозе.

Таким чином, результати проведеної розвідки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних образів оперних персонажів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом. Подібні дослідження слід визнати правомірними та перспективними для розкриття специфіки драматургічних рішень як у класичних оперних зразках, так і в операх сучасних композиторів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Белоєнко, О. В. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. У зб. *Час мистецької освіти. Мистецька освіта: пошуки та відкриття: VIII Всеукр. наук.-практ. конф., 16–17 черв. 2020 р.* (Ч. 1–2). Ч. 1, сс. 20–24. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, URI: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/4306>
- Вишинський, В. В. (2016). Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. У зб. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р.*, сс. 361–367. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Рожок, В. (2014). Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (22), 86–94.
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18 (1), 17–25.
- Чирков, О. С. (2006). Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 30, 104–109, <http://eprints.zu.edu.ua/1429/1/66.pdf>
- Ярошенко, О. (2021). Музична драматургія як чинник динамічного розвитку музичного твору. У зб. *Topical issues of modern science and education, Abstracts of XI International Scientific and Practical Conference Tallinn, Estonia March 11–13, 2021*, pp. 170–173. Tallinn, Estonia.

- Abdumutalibovich, M. (2022). Exploring the Work of George Bizet in Music Education Classes in Higher Education. *Academica Globe*, 3 (03), 80–86, doi:10.17605/OSF.IO/S798E.
- Christoforidis, M. (2011). Georges Bizet's "Carmen" and Fin-de-Siècle Spanish National Opera. *Studia Musicologica*, 52 (1–4), 419–428.
- Dibbern, M. (2000). *Carmen: A Performance Guide*. (Vox musicae Series: the voice, vocal pedagogy, and song ; no. 4). Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press.
- Kerman, J. (2005). *Opera as drama*. (Fiftieth Anniversary Edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

## REFERENCES

- Abdumutalibovich, M. (2022). Exploring the Work of George Bizet in Music Education Classes in Higher Education. *Academica Globe*, 3 (03), 80–86, doi:10.17605/OSF.IO/S798E [in English].
- Beloienko, O. V. (2020). Musical-figurative dramaturgy of the work as a scientific category. In *Time for art education. Art education: searches and discoveries: VIII All-Ukrainian science and practice conference, June 16–17 2020*. (Parts 1–2). Part 1, pp. 20–24. Kharkiv: Kharkiv H. S. Skovoroda National Pedagogical University, URI: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/4306> [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2022). Poetics of the opera genre. *Art culture. Current problems*, 8 (1), 17–25 [in Ukrainian].
- Christoforidis, M. (2011). Georges Bizet's "Carmen" and Fin-de-Siècle Spanish National Opera. *Studia Musicologica*, 52 (1–4), 419–428 [in English].
- Chyrkov, O. S. (2006). Dramaturgy – the art of drama? *Bulletin of Ivan Franko Zhytomyr State University*, 30, 104–109, <http://eprints.zu.edu.ua/1429/1/66.pdf> [in Ukrainian].
- Dibbern, M. (2000). *Carmen: A Performance Guide*. (Vox musicae Series: the voice, vocal pedagogy, and song ; no. 4). Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press [in English].
- Kerman, J. (2005). *Opera as drama*. (Fiftieth Anniversary Edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Rozhok, V. (2014). The art of opera: reform potential and historical ways of its implementation. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (22), 86–94 [in Ukrainian].
- Vyshynsky, V. V. (2016). Dramaturgy as a concept and object of musicology. In *Professional art education and artistic culture: challenges of the*

21<sup>st</sup> century. *Materials of II International science and practice conference, April 14–15 2016*, pp. 361–367. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].

Yaroshenko, O. (2021). Musical drama as a factor in the dynamic development of a musical work. In *Topical issues of modern science and education, Abstracts of XI International Scientific and Practical Conference Tallinn, Estonia March 11–13, 2021*, pp. 170–173. Tallinn, Estonia [in Ukrainian].

### ***Pei Yong Ting***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 519746607@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

## **Opera women's characters in the context of paired images (on the example of G. Bizet's opera "Carmen")**

### ***Statement of the problem.***

*The study of the dramaturgy of the world-famous Georges Bizet's opera «Carmen» remains an unsolved question in modern domestic musicology. However, a deep understanding of drama is the key to a successful performance and is directly related to the activity of conductors, vocalists, and instrumentalists who participate in the production of an opera.*

*The general issues of musical dramaturgy are represented in the scientific articles by O. Beloienko (2020), V. Vyshynsky (2016), O. Chyrkov (2006); the main problems of the opera genre are studied in the works by V. Rozhok (2014), M. Cherkashina-Hubarenko (2022), J. Kerman (2005). M. Dibbern's work is dedicated to the different editions of the opera "Carmen"; the article by M. Christoforidis reveals the significance of the opera "Carmen" for the development of the Spanish national opera. The relevance of the proposed topic is determined by the lack of research specifically devoted to paired female opera images.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to reveal the specifics of the composer's embodiment of paired women's characters (Carmen and Michaela) in the context of the general dramaturgy of G. Bizet's opera "Carmen". General and special research methods, such as phenomenological, comparative, genre-stylistic, semantic, functional-*

structural were used in the study. The novelty of the work consists in determining the dramatic function of paired women's characters and their influence on the overall dramaturgy of the opera performance using the example of G. Bizet's opera "Carmen".

### **Research results.**

In the creative heritage by G. Bizet (1838–1875), the genre of opera is central. The dramaturgy of his famous opera "Carmen" is a rather complex, multifaceted phenomenon, the main characters (Carmen, Jose) combine different qualities and transform during the work, and it is difficult to determine whether they belong to positive or negative groups – each of them, as it were, follows his own path, a pre-prepared year of evil fate. The interaction between the characters of Mikaela and Carmen, which can be called paired, is interesting: on the one hand, they are opposites, on the other hand, they are complementary (the common dramatic "axis" is the influence on the evolution of Jose's image).

The image of Carmen is presented in an expanded and developed way, since Carmen is the main character of the opera. However, both female characters – Carmen and Michaela – play an important role in the overall dramatic development through their interaction with the main male character – Jose. The exposition of both images is presented in the context of other characters, where the vocal parts of the heroines are combined with a choral sound. Interaction with Jose is observed in ensemble numbers. The main female characters do not fundamentally change throughout the opera. Mikaela remains a kind, compassionate girl who lives by high moral principles. Carmen also remains a free woman, true to her passionate, volatile nature. However, both characters influence the evolution of Jose's image. The figurative relationship of "Mikaela-Jose" is connected with the initial characteristic features of the hero: his honesty, decency, caring for loved ones. Even after significant changes in Jose's image, Mikaela once again "awakens" these qualities in Jose (Act III, the finale). Carmen – on the contrary, contributes to the transformation of the initial image of a man, endowing him with dishonesty, rudeness, cruelty. As a result, she dies at the hand of the character, "mutilated" by such love relationships (the finale of Act IV).

### **Conclusion.**

As a result of the analysis, it was found that the "pairing" of the characters manifests itself through a bright contrast on the visual and emotional level: Mikaela is the personification of the traditional ideal woman, a strongly expressed positive character. The opposite is the image of the gypsy Carmen, who attracts much more attention from men with her passionate, free, fiery nature, but doesn't care about

*the suffering of others. This figurative contrast is reflected in the musical language: Mikaela's solo episodes have a pronounced cantilena beginning (a smooth melodic movement prevails, which is combined with moves on wide intervals), while Carmen's numbers rely on dance genres (habanera, seguidilla). The two characters complement each other, as both Micaela and Carmen embody the feminine, and each of them has a different effect on the evolution of the main male character, Don José. Therefore, the importance of understanding the dramatic role of paired images and studying them not separately, but together, is undoubted.*

**Keywords:** *dramaturgical functions; music language; G. Bizet's opera "Carmen"; opera art; opera dramaturgy; paired female images; contrast; complementarity.*

*Стаття надійшла до редакції 9 вересня 2023 року*

УДК 782.1:785.7]:78.071.1Го\_Веньцзін](510)(045)

DOI 10.34064/khnum1-6808

**Гнатюк Дар'я Олександрівна**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства

e-mail: gnatyuk.das@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-6043-0149

**Національна традиція як фактор новацій  
у камерній опері Го Веньцзіна «Вовче Селище»**

*На прикладі камерної опери Го Веньцзіна «Вовче селище» розглянуто механізми, за участю яких інтонації традиційної китайської музики набувають актуального звучання. Уперше втілення національної традиції в оперній творчості сучасного китайського композитора Го Веньцзіна розглянуто як фактор художніх новацій. Мета статті – виявити інноваційні прийоми й принципи, застосовані на ґрунті втілення національної китайської традиції, у камерній опері «Вовче селище» Го Веньцзіна. Поєднані історико-культурний, теоретико-аналітичний, узагальнюючий та семантичний підходи до аналізу твору. На прикладі опери Го Веньцзіна доведено, що перетворення глибинних китайських національних традицій в опері європейського типу стає художньо ефективним засобом оновлення сучасної музичної мови аж до її подекуди авангардного звучання. В опері «Вовче селище» виявлено значне розширення інструментальної та вокальної тембрової палітри, що сягає своїм корінням китайської традиційної музики. Специфічні риси китайської національної опери і сучасної західної академічної музики в ній органічно сплітаються. Утворюється феномен полікультурності, коли абсолютно різні культурні простори оживають у новій мистецькій єдності.*

**Ключові слова:** опера «Вовче селище»; творчість Го Веньцзіна; національна традиція; китайська національна опера; китайська традиційна музика; китайська опера західного зразка; опера «нової хвилі»; музичні новації; камерна опера; сучасна музика.

**Постановка проблеми.**

У китайському академічному музичному мистецтві 1990-х років спостерігається активний пошук оригінальних творчих концепцій і велика різноманітність музичних новацій, одним з джерел яких стає

перетворення традиційного музичного фольклору народностей Китаю в сучасній музичній творчості. Яскравим прикладом цієї тенденції є оперний доробок китайського композитора Го Веньцзіна (郭文景, нар. 1956 р.). Питання трансформації традиційного китайського музичного мистецтва новітніх часів в умовах західних впливів і формування «нової» китайської музики тим чи іншим чином порушувались китайськими дослідниками в роботах оглядового характеру (刘靖之 [Лю Цзінчжі], 2000, 2009; Чжу Чанлей, 2006; 张法 [Чжан Фа], 2009; 明言 [Мін Ян], 2012), а також присвячених розвитку окремих музичних жанрів, серед них оперного, в контексті його порівняння із західноєвропейським (Ту Дуня, 2010; 闫笋 [Янь Сунь], 2016; Лі Мін, 2019; Лю Ле, 2022; Сяо Хуївен, 2023). Однак у цих працях питання втілення національної традиції як механізму й фактора новацій розглянуто побіжно. Отже, виявлення особливостей втілення традиційного в камерній опері «Вовче селище» Го Веньцзіна постає як актуальне музикознавче завдання.

**Останні публікації за темою дослідження.** Найбільш повно сучасні китайські оперні тенденції простежено в дисертаційних дослідженнях: «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» Лі Міна (2019), «Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій» Лю Ле (2022) та ін. Особливий акцент у них зроблено на проблемі діалогу культур та глобалізації світового музичного простору. Лі Мін розкриває особливості семантичних та жанрово-стильових взаємовпливів у оперному мистецтві Китаю і Європи. Лю Ле окреслює місце східних культурних традицій у західному музичному середовищі в історіографічному ракурсі, детально вивчає оперну творчість представника «нової хвилі» Тань Дуня в аспекті транснаціональної стильової ідентичності.

У науковому обґрунтуванні проєкту Сяо Хуївена (2023) «Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннаня “Жаль за минулим”» висвітлюється специфіка взаємодії національних та європейських музично-театральних традицій, а також

окреслюються деякі аспекти процесу включення китайської камерної опери у світовий музичний простір.

Дисертація Ань Лусіня «Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна» (安魯新, 2012) на сьогодні залишається однією з найзначніших робіт, присвячених цій темі. У ній простежено стилістичні особливості творів композитора, проаналізовано велику частину музичного доробку Го Веньцзіна. Але через великий обсяг досліджуваного матеріалу його оперну спадщину розглянуто дуже узагальнено.

Цінними джерелами інформації щодо композиторського задуму опери «Вовче селище» є стаття самого Го Веньцзіна «Взаємозв'язок тексту і музики та проблема мови в операх китайською на прикладі опери “Щоденник божевільного”» (郭文景, 2016), а також матеріали, опубліковані у його книзі «Шум» (郭文景, 2009).

**Мета цієї статті** – виявити механізми новацій на ґрунті втілення національної китайської традиції у камерній опері «Вовче селище» Го Веньцзіна.

**Методологія дослідження.** У роботі застосовано поєднання історико-культурного, теоретико-аналітичного, узагальнюючого та семантичного підходів до розкриття заявленої теми.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

На початку ХХ століття багатовікова історія розвитку китайського традиційного театрального мистецтва доповнилася формуванням національної опери європейського зразка. У мистецько-театральному просторі почали рівноцінно функціонувати як китайська традиційна, так і академічна національна опери. 17-річний період, що тривав від 1949 до 1966 років, відзначився появою безлічі китайських опер західного зразка на революційні й національно-визвольні теми, таких як «Іскра Вогню» («星星之火», 1949) Лі Цзефу (李劫夫); «Червона зоря» («红霞», 1957) Чжан Жуя (张锐), «Весняний грім» («春雷», 1959) Чень Цзи (陈紫) та інші твори. Опера мала бути зрозумілою для найширших верств слухачів та втілювати ідеї, які б не суперечили політичному курсу країни. У часи Культурної



революції (1966–1976 рр.) процес розвитку національної опери перервався, а традиційна опера також зазнала значних змін.

Сучасний етап розвитку китайського музичного театру пов'язаний зі значним підвищенням ролі творчого експерименту, інтенсивними пошуками нових художніх засобів, сформувавши мистецький напрям, що увійшов у історію під назвою «нова хвиля». Він розвивався від 1976 року як протистояння наслідкам Культурної революції і поєднав тенденції відродження національних китайських традицій із впровадженням сучасних композиторських методів письма. У підсумку явище, що розглядається, характеризується як «двосторонньо спрямоване» (两向吸取 [Чжан Фа], 2009: 149). Провідними представниками цього напрямку стали композитори Го Веньцзін, Тань Дунь (谭盾), Чень Ї (陈怡), Чжоу Лун (周龙), Є Сяоган (叶小纲), у чиїх творах відновлюється глибоке розуміння унікальності естетики стародавньої китайської музики, оригінальності її ритміки і тембрового багатства.

Го Веньцзін є яскравим представником «нової хвилі» китайської музики. Композитор дотримується концепції: «китайська традиція – за сутнісну основу, а західна – за інструмент втілення»<sup>1</sup> («中学为体, 西学为用») (Янь Сунь, 2016: 23). Його творчий доробок представлений різними жанрами. Це симфонії, опери, балети, сюїти, симфонічні варіації, концерти, ансамблі і хори, інструментальні п'єси та інші твори.

24 червня 1994 року в Амстердамі відбулася прем'єра камерної опери академічного зразка «Вовче селище» Го Веньцзіна. Вона була написана на замовлення голландського фестивалю (*Holland festival*). У виставі брали участь артисти з Голландії, Ірландії, Англії, Швеції та Китаю. «Вовче селище» – перша опера, що виконувалася *європейськими акторами китайською мовою*. Як зазначає Су Юйчен, її виконання однією з європейських мов означало б істотну втрату художнього змісту (Су Юйчен, 2017: 137).

Ідею створення опери на твір Лу Сіня композитор плекав 10 років, але сам процес написання тривав дев'ять місяців; рукопис

---

<sup>1</sup> Тут і далі переклад з іншомовних джерел виконаний автором статті.

був готовий 20 квітня 1994 року. Після успішних багаторазових показів опери в Європі 2003 року відбулася її прем'єра і в Китаї. «Вовче селище» стало першою атональною оперою, виконаною китайськими артистами на національній оперній сцені.

Літературною основою опери є оповідання найвідомішого письменника сучасного Китаю Лу Сіня «Щоденник божевільного», написане у стилі *байхуа*<sup>2</sup> (白话) – літературному стилі, створеному на основі пекінської розмовної мови. Поява цього твору виявилася справжнім «громом» у загальному процесі модернізації та демократизації Китаю, бо у ньому критикуються китайські феодальні моральні норми. Оповідання «Щоденник божевільного» справило великий вплив на сучасників. Вважають, що воно стало поштовхом до виникнення революційного «Руху четвертого травня»<sup>3</sup> (张守涛 [Чжан Шоутао], 2019).

У процесі створення опери час Го Веньцзін працював із двома лібрето: одне він написав сам, автором другого був мистецтвознавець та літератор Цен Лі (曾力). Композитор зауважує, що лібрето, створене ним самим, написане мовою, яку було зручно «перекладати» на музику; лібрето Цен Лі більше годилося для драми (Го Веньцзін, 2009: 140). Поєднавши обидва варіанти, митець склав лібрето, яке стало основою опери.

У зарубіжному музикознавстві камерна опера Го Веньцзіна, що розглядається, фігурує під назвами: «Щоденник божевільного», «Записки божевільного», «Вовче селище» (нідерл. – «Wolven dorp»), «Селище вовчат» (англ. – «Wolf Cub Village»). Вовче селище – це

---

<sup>2</sup> Транслітерація китайських термінів у статті здійснюється згідно з прийнятою в українській синології академічною системою транскрибування китайських слів та власних назв Надії Кірносолової, затвердженою 26 червня 2019 року Інститутом сходознавства ім. А. Ю. Кримського Національної академії наук України.

<sup>3</sup> «Рух четвертого травня» відбувся в Пекіні 1919 року, також він відомий як «Рух за нову культуру». Це патріотичний рух проти імперіалізму та феодалізму, учасниками якого були студенти, ремісники, робітники, підприємці. У грудні 1949 року Державна рада Центрального народного уряду Китаю офіційно оголосила 4 травня Днем молоді Китаю.

вигаданий топонім в оповіданні Лу Сіня. З китайської «狼子村» (狼子/ ланьцзи – вовченята, 村 / цунь – селище) дослівно перекладається як «Селище вовченят». Композитор вважає, що, можливо, «子» (цзи), яке використав Лу Сінь, – це просто один із методів узгодження слів у китайській мові. Ймовірніше, автор оповідання вважав назву «Вовче селище» «狼村» (буквально 狼/ лань – вовк, 村/ цунь – селище) занадто грубою. До того ж, це словосполучення «狼子村» («Ланьцзицунь») може походити від вислову «狼子野心» (ланцзиесінь), що перекладається так: «у вовченяти – вовче серце» (Інтерв'ю з Го Веньціном, 2022).

Композитор зазначає: «У самій виставі відбувається дійство, у якому “щоденник” або “записки” ніяк не фігурують. Цього можуть не зрозуміти іноземні глядачі. За допомогою топоніма “Вовче селище” можна передати атмосферу, яка чимось нагадує гітлерівське “Вовче лігво”<sup>4</sup> у Німеччині, що тільки своєю назвою викликає відчуття жаху» (Інтерв'ю з Го Веньціном 2022). Водночас у Китаї за оперою Го Веньціна збереглася назва, що є однойменною з літературним першоджерелом. На думку композитора, у перекладі доречніше використовувати назву, що звучить як «Вовче селище». Відповідно, у нашій статті використано саме цю назву.

Головним героєм цієї опери є селянин, у якого сформувалася манія переслідування – Божевільний. Він починає вірити в те, що люди з його середовища їдять інших людей, немов вовки, і що їхньою наступною жертвою рано чи пізно стане він сам. Недуг змушує Божевільного засумніватися навіть у щирості рідного брата, що намагався допомогти йому одужати. Лікар Хе примусив головного героя прийняти ліки, і він одужує. До нього приходять розуміння, що він також несе спільну відповідальність за тисячі років «поїдання» інших людей. Кінцівка опери дещо відрізняється

---

<sup>4</sup> «Вольфшанце» (нім. Wolfsschanze – «вовче лігво») – штаб-квартира А. Гітлера і командний комплекс Верховного командування Збройними силами Німеччини у лісі Герлиц, Східна Прусія (сьогодні це місто Кентшин у Польщі). Комплекс був названий на честь партійної клички Гітлера. Саме звідти йшли нещадні і жорстокі накази хижого «Вовка».

від літературного оригіналу. Лу Сінь, що щиро любив свою Батьківщину і її народ, висловлював свої переживання щодо майбутнього країни, яку під час публікації оповідання 1918 року роздирали внутрішні конфлікти, іноземні вторгнення, війна та голод (твір закінчується словами «*Врятуйте дітей!*»).

Го Веньцзін пояснює, що тема, яку розкрито в опері «Вовче селище», стосується не тільки китайської історії та культури. Вона є більш загальною. «Коли людина думає не так, як усі, то її “з’їдають”». Тут йдеться саме про це питання. Згадати лишень астрономів Чекко д’Асколі та Джордано Бруно, яких спалили заживо за те, що вони стверджували, що Земля має форму кулі» (там само).

Оскільки ж головний герой твору не має власного імені, питання, порушені в опері, можуть стосуватися широкої проблематики. Зокрема, композитор зачіпає романтичну (байронівську) тему неприйняття ідей митця в суспільстві, яка часто фігурує і в інших його творах, як, наприклад, в опері «Поет Лі Бай» (2007).

Опера «Вовче селище» складається із чотирьох сцен із наскрізним розвитком дії, поєднаним, зокрема, місцем розгортання подій: *вулиця – кабінет – зала – кабінет – вулиця*, тобто створюється об’єднувальна рамка. Загальна композиція «Вовчого селища» розгортається метафорично. Добові зміни часу стають символом стану хвороби головного героя (*Таблиця 1*). Сутінки символізують початок хвороби Божевільного; ніч – її загострення; світанок – пробудження від лихоманки (Го Веньцзін, 2016: 15). Крім цього, композитор вписав у партитуру ремарки щодо освітлення сцени, яке б символізувало пропасницю хворого. У першій сцені Божевільний занурюється в морок, під час сутінок, які поступово переходять у чорну ніч. Коли лікар Хе опівночі приходить оглянути його, червоним кольором палає вогонь свічок. Це має свідчити, що температура хворого сильно піднялася, як пожежа в темряві. В останній сцені опери герой після прийому ліків прокидається вже спокійним, з тверезою головою. Лихоманка вщухла, чоло стало холодним. Тому фінал опери відбувається в чистому, білому ранковому світлі (Коувенховен & Ши Нецзе: 2003: 94).

Го Веньцзін мав на меті створити такий музичний стиль, який би відповідав літературному стилю Лу Сіня. Щодо причини, чому в цій опері обрано серійну техніку, він зазначає: «Твори пана Лу Сіня справили на мене таке враження. Можливо, у серцях інших людей він залишив слід у мажорних та мінорних тональностях або пента-тоніці? Я не знаю. Але попри багаторазові спроби та незліченну кількість чернеток-ескізів я не знайшов кращого способу передати ту темряву, страх, байдужість і божевілья, що є в оригіналі Лу Сіня, окрім як через атональність» (Го Веньцзін, 2009: 235).

Композиційно-драматургічну структуру опери можна віддзеркалити таким чином (*Таблиця 1*):

**Таблиця 1.**

**Композиційно-драматургічна структура опери «Вовче селище»**

<b>Розділ</b>	<b>Перша сцена</b>	<b>Друга сцена</b>	<b>Третя сцена</b>	<b>Четверта сцена</b>
<b>Час дії</b>	Сутінки	Ніч	Опівночі	Світанок
<b>Місце дії</b>	Вулиця	Кабінет	При свічках у залі	Кабінет – Вулиця
<b>Композиційна роль</b>	Зав'язка	Розробка	Кульмінація	Епілог
<b>Стан хвороби Божевільного</b>	Початок	Загострення	Пік	Одужання
<b>Дійові особи</b>	Божевільний, Старший брат, Сільська жінка, Сільська дівчинка	Божевільний, Привід молодшої сестри, Старший брат	Божевільний, Старший брат, Лікар Хе	Чаклунка, Божевільний, Старший брат, Привід молодшої сестри

До новацій, викликаних використанням засобів виразності китайської традиційної музики у поєднанні із сучасними композиторськими техніками, відносимо:

– винайдення нових способів вокально-декламаційної артикуляції китайської мови, розширення спектра прийомів вокально-виконавської техніки, створення особливої манери співу, що поєднала європейське бельканто і напружений, високий, декламаційний спів китайської традиційної опери;

– застосування семантики інструментального супроводу традиційної китайської опери та утворення нового полінаціонального складу оркестру;

– введення в оперу персонажів, які насичують сюжет інтонаціями китайського фольклору;

– використання *баньши* китайської традиційної опери.

Національні традиції в опері «Вовче селище» найбільш яскраво знайшли своє відображення у вокальній партії, адже саме вона є носієм китайського слова. Попутно зауважимо, що всі вокально-інструментальні твори Го Веньцзіна написані на тексти саме китайською мовою.

Одним з головних факторів виразності в опері є специфіка манери співу, яка сполучає риси бельканто і китайської вокальної традиції. Виразна декламаційність, звивистість мелодичної лінії, притаманні китайській традиційній опері, постають у новому технічному й тембровому оформленні.

Ці нововведення спрямовані на експресивну передачу емоційного та психологічного стану головного героя. Порівняно з іншими персонажами, музичній мові Божевільного притаманне неймовірне багатство артикуляційно-інтонаційних і темброво-динамічних відтінків. Наприклад, у фрагменті першої сцени на словах: «Чому вони всі шепочуть щось про мене одне одному на вухо?», – в партії головного героя застосовано спів, декламацію, напівдекламацію-напівспів, крик та шепіт. Інтенсивність звучання варіюється в діапазоні від *pianissimo* до *fortissimo*; мелодичний малюнок містить і півтонові інтонації, і широкі стрибки в межах двох октав (Приклад 1).

## Приклад 1. Фрагмент з першої сцени (тт. 101–117 &lt;...&gt; 123–134).

[Andante giusto  $\text{♩} = 76$ ]

Теноро  $f$

为什么人们交头接耳议论我,  
 wei shen me ren men jiao tou jie er yi lun wo,  
 Чому вони всі ще-по-чуть щось про мене одне-одному на вухо?

9  $\text{♩} = 66$  *falsetto* *pp* *pp*

Т. 又怕我看见? 我须十分小心  
 you pa wo kan jian? wo xu shi fen xiao xin.  
 Ще й бо-ять-ся, що я помі-чу? Я мушу бу-ти дуже обережним.

18  $\text{♩} = 132$  *mf* *ff* *ad lib.*

Т. 那条狗又在看我, 我怕得有理!  
 Na tiao gou you zai kan wo, wo pa de you li!  
 Той пес зно-ву ви-трі-шив-ся на ме-не, я бою-ся не без підстав!

↑ — спів; † — напівдекламація-напівспів; ‡ — шепіт з інтенсивним диханням;  
 † — крик; | — декламація з інтонуванням на приблизній висоті;

Велика увага в співацькій культурі Китаю приділяється емоційному забарвленню музичного повідомлення. Напруженість досягається за рахунок тембральних фарб та використання гранично високого регістру (Чжоу Ї, 2020: 146). Для насиченості тембрової палітри у партії Божевільного використовуються фальцетний спів та високий регістр, у якому звуки виконуються з «прикрикуванням» (Приклад 1). Таким чином імітується характерність звучання високого регістру вокальної лінії *сіцзюй* (戏剧 – традиційна китайська опера).

Спів артистів традиційної опери поєднує як «природну» (真嗓), так і «штучну» (假嗓) манери. Під останньою мається на увазі специфічна техніка високотеситурного напруженого співу. Таке пронизливе польотне звучання голосу не можна віднести ні до фальцетного, ні навіть до мікстового. У цьому випадку

спостерігається адаптація засобів виразності китайської традиційної опери під європейських виконавців, представників школи *belcanto*.

Уже з перших слів Божевільного відчувається його внутрішній неспокій, страх і напруження (Приклад 2). Мелодична лінія будується із застосуванням мікрохроматики та звуків із невизначеною висотою звучання. Акцентами, з особливим підкресленням – криком (  $\overset{\frown}{\downarrow}$  ), виокремлено слабкі долі й ті склади, які зазвичай є ненаголошеними та легкими в живій розмовній китайській мові.

**Приклад 2.** Початкові репліки Божевільного у першій сцені (тт. 46–61).

Inauspicious ♩ = 96

*mp* *f* *mp* *f* *p*

Tenore

他 的 眼 色 古 怪 似 乎 怕 我...  
 ta de yan se gu guai si hu pa wo...  
 Його вираз очей такий дивний, наче він зля-кався мене...

Щоб узгодити звучання мелодики і тонової структури китайської мови, композитор звернувся до досвіду традиційної китайської опери та китайського фольклору. Спираючись на інтонації тонів китайської мови, Го Веньцзін користується принципами вокально-декламаційного звуковедення традиційної пекінської опери, коли мелодичний рисунок наповнюється численними стрибками і несподіваними зворотами. У речитативі Божевільного із четвертої сцени (Приклад 3) яскраво видно, як тонова структура китайської мови<sup>5</sup> збігається зі звуковисотним вирішенням речитативу<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Тони китайської мови у латинській транскрипції позначаються над голосною літерою. Усього їх чотири: перший ( $\bar{a}$ ) – високий, довгий, рівний, другий ( $\acute{a}$ ) – висхідний, довгий, третій ( $\grave{a}$ ) – низький, четвертий ( $\grave{a}$ ) – низхідний, короткий, різкий.

<sup>6</sup> На мелодичну лінію, крім тонової, звичайно, накладається також інтонаційна побудова речення, у якому кінець фрази йде на спад.



## Приклад 3. Речитатив Божевільного у четвертій сцені (тт. 102–113).

♩ = 60  
(Looking into the sky)

Tenore H.  
M.  
L.

四 千 年 来 时 时 吃 人 的 地 方, 今 天 才 明 白, 我 也 在 其 中  
 sì - qiān nián lái shí shí chī rén de dì fāng, jīn tiān cái míng - bai wǒ yě zài qí zhōng  
 Лі - ше те - нер я зро-зу - мів, що рока - ми жив там, де впро - довж чоти - рьох ті - сяч ро -ків

T.

混 了 多 年; 有 了 四 千 年 吃 人 履 历 的 我, 当 初 虽 然 不 知  
 hùn le duō nián yǒu le sì qiān nián chī rén lì de wǒ, dāng chū suī rán bù zhī  
 іс - ну - ва - ло людзіідство; я та́жж жив се - ред що - го вже ба - та - то ро - ків, хоча ра - ні - ше я й не

T.

道, 现 在 明 白, 难 见 真 的 人!  
 dào, xiàn zài míng bai, nán jiàn zhēn de rén!  
 знав того, та тепер зрозумів, ак рідко зустрічаються у житті справжні люди!

*mf* (weeping) *p* (weeping) *pp* *ppp* *pppp*

Наводимо фрагмент з першої сцени, коли Божевільний бачить, як сільська жінка б'є дівчинку і виголошує: «Ох і вкусила б я тебе!». Тут односкладове китайське слово «вкусила» (咬 – уао) перебільшено розтягнуте на чотири склади 啾啊噢呕 (уі-а-ао-оу). За ремаркою Го Веньцзіна, склади цього слова слід вимовляти, широко розтуляючи рота, немов жінка й справді хоче вкусити дитину (Приклад 4). Цей момент має важливе значення у драматичному розвитку сюжету, адже відчуття, що його переслідують, переростає у головного героя в конкретний страх: вони замислили їсти людей! (Го Веньцзін, 2016: 53).

## Приклад 4. Фрагмент з першої сцени (тт. 281–293).

[Anxiously] ♩ = 160  
with exaggerated lip movements

Alto

啾 - 啊 - 噢 - 呕 你 几 口 我 要 啾 - 啊 - 噢 - 呕 你 几 口 才 出 气!  
 yī - a - ao - ou nǐ jǐ kǒu wǒ yào yī - a - ao - ou nǐ jǐ kǒu cái chū qì!  
 Ох - і - ву - си - ла б я тебе, доб - ря - те вкуси - ла б, що бігнати свою злість! cái chū qì!  
 Ох і ву - си - ла б, доб - ря - те вкуси - ла б, що бігнати свою злість!

*sf* non vibrato *normal*

Підписуючи транскрипцію китайських ієрогліфів латиною для виконавців-європейців, композитор помітив, що за її допомогою можна урізноманітнити вимову тих чи інших слів і тим самим ще більш яскраво та реалістично виразити переживання головного героя. У другій сцені, коли Божевільний, неабияк злякавшись перехожих, повертається додому і намагається вимовити хоча б слово, йому це дається дуже важко, і він починає заїкатися. Голосні, за задумом композитора, немов застрягають у горлі хворого, а уста, не слухаючись, через силу розтуляються дуже повільно (Приклад 5). Не в змозі вимовити слова повністю, головний герой співає окремі склади або лише окремі фонемні у «кривому», переривистому, гострому ритмі.

**Приклад 5. Фрагмент з другої сцени (тт. 30–41).**

**Tempo giusto accurately**  
Mouth slightly open. Half of the vowel is choked in the throat.

*p* lip pop to sing. *p* *p* *p*

Tenoro

白 // // // 天 的 那 那 那  
b // // // bai // // // ti - an de na - a na - a - a - a - a - a  
Ti лю - ди, яких я зус - трів

5

T. 那 伙 人, 我 我 看  
na yi huo - o re - n, wo wo - o - o - o - o - o kan  
сьо - го - дні... я я наскрізь

9

T. 出 他 // // // 他 们 话 中 全 是 毒...  
chu ta - // // // ta men - en - en hua - a - a zhong quan - an shi - i - i - i - i du...  
ба - чу от - пу ту в їх - ніх сло - вах...

У 1985 році Го Веньцзін, потрапивши в монастир Ташілхунпо в Шигацзе (Тибет), почув, як лами співали молитви. Їхні голоси були

надзвичайно сильними. Особливо композитора вразив пронизливий, потужний, величний голос наставника монастиря. Він пише: «Цей звук одразу нагадав мені грандіозний храм і звучання довжелезної тибетської труби. Я справді не міг повірити, що це був людський голос. Це був бас, що не схожий на той, який ми звикли чути» (Го Веньцзін, 2009: 43–44). Маючі на меті відтворити цей тембр на сцені, композитор вимагав, щоб лікар Хе (бас) – уособлення соціуму, що хоче приборкати головного героя, – виконував партію дуже суворим, потужним голосом<sup>7</sup>.

Манера співу пекинської опери неймовірно гнучка й різнобарвна, для неї характерні виразне вібрато і специфічний горловий звук. Тремоло на одному звуці іноді сильно нагадують звучання репетицій на китайському традиційному інструменті піпа, а плавні *portamento* – м'які, ковзаючі інтонації на китайському традиційному інструменті ерху. У «Вовчому селищі» композитор ще більше розширив спектр технічних прийомів виконання вібрато й тремоло, а це вимагає від артиста високої виконавської майстерності.

Фрагмент другої сцени партії Привиду (Приклад 6) містить горлове тремоло, швидке мінімальне вібрато, повільно-широке вібрато і тремоло, відтворене за допомогою кінчика язика, притиснутого до верхньої губи.

#### Приклад 6. Фрагмент другої сцени (тт. 63–77).

The image shows a musical score for two vocal parts: Soprano and Soprano (S.).

**Soprano part:** The score is in 4/4 time, starting with the instruction "[Tempo giusto accurately]". It features a tremolo starting at measure 6, marked "Tremolo coming from the throat p". The melody includes a triplet of eighth notes. The vocal line is characterized by a "fast, narrow vibrato" and a "throaty tremolo" at the end, marked with dynamics *ff* and *mf*.

**Soprano (S.) part:** This part begins at measure 9 with a "slow, wide vibrato" marked *pp*. It includes a section marked "senza Tempo" with a *ff* dynamic. The score concludes with a "tremolo coming from the tongue tip against the upper lip" marked *ff*, followed by a "gliss" (glissando) and the vocalization "Ah!".

**Lyrics:**

Soprano: 黑漆漆的 不 见  
hei qi de bu jian  
Тем - qi na - niч, - е - е - е - е - е - е не видно

S.: 月 光...  
yue guang...  
мі - ся - ця...

<sup>7</sup> Тибетські інтонації знайшли свій відбиток і в інших творах Го Веньцзіна, таких як «Відлуння неба і землі» («天地的回声»), «Цзінфан» («经幡») та ін.

У четвертій сцені, коли головний герой поступово почав приходити до тями, з-за куліс у дуже низькому регістрі приглушено лунає спів чаклунки (контральто). В її партії використано оригінальні слова даоського заклинання для вигнання злих духів із одержимої людини. Раніше в Китаї практика таких обрядів була досить поширеною, і для лікування хворих часто запрошували містиків, що володіють мистецтвом проведення таких ритуалів.

Увівши образи Привиду молодшої сестри Божевільного<sup>8</sup> і Чаклунки, Го Веньцзін компенсував відсутність у оповіданні жіночих персонажів, а також вніс у оперу елементи похмурої містики, властивої його творчості загалом. Поява цих образів пояснюється поширеністю в сичуаньському фольклорі тематики потойбічних сил та духів. Епізоди за участю Привиду і Чаклунки стають втіленням «крику душі» Божевільного, підсилюють атмосферу його загострених переживань, сумнівів, внутрішньої боротьби.

Новації в оркестровій партії уможливаються завдяки поєднанню академічних європейських і традиційних китайських інструментів, за рахунок чого сформовано новий полінаціональний тип оркестру. Вирізняється розширена партія ударних інструментів, що характерно для традиційної китайської опери, де вони виконують провідну за значенням, але акомпанувальну роль. Крім вишуканих західних інструментів (кастаньєт, маракасів, маримби, челести), використано ударні, характерні для пекінської та сичуаньської оперних традицій і західно-північної фольклорної музики Китаю, у тому числі багато різновидів тарілок, пекінських гонгів та інших інструментів. Металеві дзвіночки, кам'яні дзвони, гонги й барабани протягом тисячоліть посідали важливе місце як у фольклорі, так і у храмовій та придворній ансамблевій музиці Китаю.

Виразне драматичне напруження, що значною мірою створюється завдяки силі ударних, посилюється ефектом звучання струнних інструментів, які в опері також іноді трактуються як ударно-шумові.

---

<sup>8</sup> В оповіданні Лу Сіня лише згадується про *померлу* молодшу сестру Божевільного.



У ритмічній організації музичного руху та фактурі також простежуються паралелі з китайською традиційною оперною музикою. Наприклад, у фрагменті з першої сцени на словах *«Що я вам такого зробив?! Ці блідолиці з вишкіреними зубами усі зговорилися!»* ритмічний регіт натовпу, що в уяві Божевільного поступово перетворюється на гавкіт собак, зіставлений з повільно-протяжним співом головного героя. Щоб підкреслити конфлікт головного героя і соціуму, що його оточує, тут імітується один із *баньши*<sup>9</sup> (板式, дослівно – «модель метра») традиційної пекінської опери, що називається *«напружений ритм і повільний спів»* («紧打慢唱»).

У партії Привиду молодшої сестри використовується один з видів *баньши* традиційної китайської опери – *саньбань* (散板, буквально – «розхлябаний», «недисциплінований»). Він характеризується як такий, що *«вільно грається та вільно співається»* (散打散唱), а також *«не має ні сильних, ні слабких долей»* (无板无眼). Його гнучкість і невизначеність ідеально підходить для створення містичного образу.

У 92 такті другої дії в партитурі є спеціальний знак «サ», що вживається в традиційній опері для позначення подібних метричних моделей. У кодї соло Привиду маленької сестри на словах: *«Я сама йду в далеку подорож. Не тільки тебе немає, а й жодної іншої тіні немає у темряві. Тільки я розчиняюся у темряві, той світ повністю належить мені одній...»*<sup>10</sup> проходить у *саньбань*. У партитурі це зафіксовано у ритмічно вільному записі без позначення розміру з майже повною відсутністю тактових рис. Витримані звуки інструментального супроводу також не мають визначеної тривалості. У нотному записі переривистими лініями позначений приблизний час, коли звук того чи іншого інструмента має поступово розчинитися та зникнути. Наприкінці опери ударні та струнні інструменти

---

<sup>9</sup> У традиційній опері поняття *баньши* поєднує в собі метр, розмір, темп, характер музичного руху, його ритмічну визначеність або свободу (в залежності від різновиду), а також певний емоційний настрій мелодії.

<sup>10</sup> Слова для партії Привиду сестри Го Венцзін запозичив з іншого твору Лу Сіня – «Дика трава» («野草»).

немовби міняються ролями. Вібрафон надає гармонічну підтримку вокальній партії, тоді як група струнних, мандоліна та гітара відтворюють ефект ударних через «відбивання» тремоло по корпусу інструмента. Такий прийом унаочнює принцип взаємодоповнюваності традиційного та сучасного, задіяний в оперній партитурі Го Веньцзіна.

### **Висновки.**

Звернення Го Веньцзіна до національних традицій китайської музики відбиває двосторонню орієнтацію «нової хвилі», що виникла в китайській професійно-композиторській музиці наприкінці 1970-х. Ідеться про перетворення глибинних китайських національних традицій поруч із використанням сучасних композиторських технік. Ця тенденція яскраво втілюється в опері «Вовче селище», приклад якої доводить, що в європейській за типом опері такий підхід стає художньо ефективним засобом оновлення сучасної музичної мови.

У опері Го Веньцзіна присутня низка новацій, джерелом яких стали китайська словесна мова і традиційна музика. До них можна віднести: а) нові способи вокально-декламаційної артикуляції китайської мови, розширення спектра вокально-виконавських технічних прийомів, особливу співацьку манеру на основі поєднання технік європейського бельканто і напружено-декламаційного високо-теситурного співу китайської традиційної опери; б) застосування семантики інструментального супроводу традиційної китайської опери та утворення нового полінаціонального складу оркестру; в) уведення в оперу персонажів, які насичують сюжет інтонаціями китайського фольклору; г) використання *баньши* китайської традиційної опери.

Музичні новації в опері «Вовче селище» слугують головній меті Го Веньцзіна: якомога реальніше та яскравіше змалювати переживання головного героя опери – Божевільного, який уособлює провідну ідею твору – конфлікт людини й соціуму.

Увівши в оперу елементи традиційної китайської музики, композитор розширив інструментальну та вокальну темброві

палітри, збагатив твір яскравим національним колоритом та значно урізноманітнив прийоми музичної виразності опери західного зразка.

## ЛІТЕРАТУРА

- Інтерв'ю з Го Венцзіном (2022). [Аудіозапис]. Особистий архів Д. Гнатюк.
- Лі Мін. (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодіобржень*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лю Ле. (2022). *Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Су Юйчен. (2017). *Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сяо Хуївен (2023). Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннаня “Жаль за минулим”. (Наук. обґрунтування творч. проекту ... д-ра мистецтва). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Ту Дуня (2010). Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи і Китаю. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чжоу Ї. (2020). Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства*, 21, 137–149.
- Чжу Чанлей (2006). Конвергенція східної і західної художньої традиції в композиторській практиці. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- 刘靖之 (2000). 抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段. *南京艺术学院学报(音乐与表演版)*, 3, 7–10 [Лю Цзінчжі (2000). Плагіат, імітація, трансплантація – три стадії розвитку китайської Нової музики. *Вісник Нанкінського інституту мистецтва (музично-виконавське видання)*, 3, 7–10].



- 刘靖之 (2009). 中国新音乐史论(增订版). 香港: 中文大学出版社. [Лю Цзінчжі (2009). *Історія нової китайської музики*. (Оновл. вид.) Гонконг: Видавництво Китайського університету].
- 安魯新. (2012). 郭文景音乐创作研究 [D]. 北京: 中央音乐学院出版社. [Ань Лусінь. (2012). *Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Центральна консерваторія. Пекін.]
- 张守涛. (2019). 东方历史评论, 《五四》前后的鲁迅. [Чжан Шоутао. (2019). Огляд історії Сходу. Лу Сінь до та після «Руху четвертого травня»]. Retrieved from <https://www.jiemian.com/article/3121275.html>
- 张法. (2009). 世纪80年代新潮音乐倾向的多样性[J]. 西北大学学报(哲学社会科学), 1, 148–154 [Чжан Фа. (2009). Різноманітність нових музичних тенденцій у китайській музиці 1980-х. *Вісник Північно-західного університету (філософія та соціальні науки)*, 1, 148–154].
- 明言 (2012). 中国新音乐. 北京: 人民音乐出版社. [Мін Ян. *Нова музика Китаю*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво].
- 郭文景. (2009). 噪音[M]. 北京: 人民音乐出版社 [Го Веньцзін. (2009). *Шум*. Пекін: Народне музичне видавництво]
- 郭文景. (2016). 歌剧文本与音乐的关系以及中文歌剧的语言问题——以歌剧《狂人日记》为例[J]. 歌剧, 11, 52–53 [Го Веньцзін. (2016). Взаємозв'язок оперного тексту і музики та проблема мови в операх китайською – на прикладі опери «Щоденник божевільного». *Опера*, 11, 52–53.]
- 闫笋. (2016). 论现代戏曲编创中的国际化情结——兼评交响配乐版川剧《思凡》的审美创新[J]. 当代戏剧, 7, 22–24 [Янь Сунь. (2016). Феномен розширення традиційної опери до міжнародного рівня – новації інструментованої версії сичуаньської традиційної опери «Туга за мирським». *Сучасна драма*, 7, 22–24].
- 高文厚, 施聂姐. (2003). 郭文景(下)——一幅作曲家的肖像[J]. 中央音乐学院学报, 3, 93–99. [Коувенховен, Франк, & Ши Нейце. (2003). Го Веньцзін – портрет композитора. *Журнал Центральної музичної консерваторії*, 3, 93–99.]

## REFERENCES

- An Luxin. (2012). *Research on Guo Wenjing's music creation*. Beijing: Central Conservatory of Music Press [in Chinese].
- Guo Wenjing (2009). *Noise*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].

- Guo Wenjing (2016). The relationship between opera text and music and the language issues of Chinese opera – taking the opera “Diary of a Madman” as an example. *Opera*, 11, 52–53 [in Chinese].
- Interview with Guo Wenjing (2022). [Audio recording]. Stored in personal archive of Daria Hnatiuk [in English].
- Kouwenhoven, Frank & Shi, Niejie (2003). Guo Wenjing – a composer’s portrait. *Journal of the Central Music Conservatory*, 3, 93–99 [in Chinese].
- 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].
- Liu Jingzhi (2000). Plagiarism, imitation, and transplantation – three stages of the development of new music in China. *Journal of Nanjing University of Arts (Music and Performance Edition)*, 3, 7–10 [in Chinese].
- Liu Jingzhi (2009). *A History of Chinese New Music*. (Updated Edition). Hong Kong: Chinese University Press [in Chinese].
- Liu, Le. (2022). *Opera creativity of Chinese emigrant composers in the aspect of interaction of Eastern and Western traditions*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Ming Yan (2012). *Chinese New Music*. Beijing: People’s Music Publishing House [in Chinese].
- Su Yuchen. (2017). *Compositional and dramaturgical features of Chinese program concerts for a soloist with an orchestra of traditional instruments*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Tu Dunya (2010). *Parallels of the artistic development of the opera theater of Europe and China*. (Extended abstract of PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Xiao Huiwen (2023). *Assimilation of European experience in Chinese opera of the 1980s: between tradition and avant-garde (based on the material of Shi Guangnan’s opera “Regret for the Past”*. (D.M.A. thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Yan Sun. (2016). On the international complex in the creation of modern operas – and comment on the aesthetic innovation of the symphonic soundtrack version of Sichuan Opera “Sifan”. *Contemporary Drama*, 7, 22–24 [in Chinese].
- Zhang Fa. (2009). A variety of new musical trends in Chinese music in the 1980s. *Journal of Northwest University (Philosophy and Social Sciences)*, 1, 148–154 [in Chinese].

- Zhang Shoutao. (2019). Oriental History Review, Lu Xun before and after “May Fourth Movement”. Retrieved from <https://www.jiemian.com/article/3121275.htm> [in Chinese].
- Zhou Yi. (2020). Verbal aspects of China’s vocal art system. *Aspects of historical musicology*, 21,137–149 [in Ukrainian].
- Zhu Chanlei (2006). *Convergence of Eastern and Western artistic traditions in composer practice*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

### ***Daria Hnatiuk***

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),  
postgraduate student,  
the Department of Theory and History of Music performance  
e-mail: gnatyuk.das@gmail.com  
ORCID ID: 0009-0004-6043-0149

## **National tradition as an innovation factor in Guo Wenjing’s chamber opera “Wolf Cub Village”**

### ***Statement of the problem.***

*The modern stage of development of Chinese musical theater is associated with a significant role in creative experiment, the search for new artistic means. These processes have gone down in history as an artistic direction under the name “new wave”. It emerged in 1976 as a confrontation with the aftermath of the cultural revolution. It combines trends in the revival of national Chinese traditions and the introduction of modern compositional writing methods. In the works of representatives of this direction, a deep understanding of the uniqueness of the aesthetics of ancient Chinese music, the originality of its rhythm and timbre richness is restored. These features are vividly embodied in the Opera “Wolf Cub Village” by Guo Wenjing (郭文景, born in 1956). The theme of the transformation of traditional Chinese musical art in modern times under the conditions of Western influences and the formation of new Chinese music raises by Chinese researchers in one way or another. But the issue of national tradition as a factor of innovation is considered tangentially. Thus, the subject of the article, which reveals the features of the implementation of the traditional chamber opera “Wolf Cub Village” by Guo Wenjing, is looking up-to-date.*

**Recent research and publications.**

*An Luxin in the dissertation “Research of Guo Wenjing’s musical creativity” (2012) traces the stylistic features of Guo Wenjing’s work and analyzes many of his works, but the reason of significant amount of material studied, the composer’s opera heritage is highlighted in generalized way. Guo Wenjing’s own article (2016) as well as materials published in his book “Noise” (2009), are a valuable source of information about the composer’s idea of the opera.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

*The purpose of the article is to identify the mechanisms of innovations in the implementation of the national Chinese tradition in Guo Wenjing’s chamber opera “Wolf Cub Village”. The study used methods developed in modern musicology, in particular, theoretical, historical and cultural analysis, as well as the method of theoretical generalization. For the first time, the embodiment of the national tradition in the opera work by the contemporary Chinese composer is considered as a factor of artistic innovations.*

**Research results and conclusion.**

*Guo Wenjing’s appeal to the national traditions of Chinese music is associated with the two-way orientation of the “new wave” flow that emerged in Chinese professional composing music. We are talking about transforming deep Chinese national traditions along with the use of modern compositional techniques. It is proved that in European opera this approach becomes an artistically effective means of updating the modern musical language.*

*As a result of the study, Guo Wenjing’s opera “Wolf Cub Village” revealed a number of innovations, the source of which was the Chinese verbal language and traditional music. These include: a) the invention of new methods of vocal and declamatory articulation of the Chinese language, the expansion of the range of vocal and performing techniques, the creation of a special style of singing that combines European bel canto and intense high declamatory singing of the Chinese traditional opera; b) the use of features of the sound and semantics of instrumental accompaniment of traditional Chinese opera and the formation of a new poly-national composition of the orchestra; c) the introduction of characters into the opera that saturate the plot with figurative intonations of Chinese folklore; d) the use of metro-tempo models (banshi) of Chinese traditional opera.*

*By introducing the elements of Chinese traditional music into the opera, the composer expanded the instrumental and vocal timbre palettes, enriched the work with a bright national flavor and significantly diversified the techniques of musical expressiveness of Western-style opera.*

**Keywords:** *opera “Wolf Cub Village”; Guo Wenjing’s work; national tradition; Chinese national opera; Chinese traditional music; Western-style Chinese opera; “new wave” opera; musical innovations; chamber opera; modern music.*

*Стаття надійшла до редакції 9 вересня 2023 року*

## Розділ 4.

**ОБРАЗ МИТЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

УДК 82.2+82.32

DOI 10.34064/khnum1-6809

***Olha Kalenichenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Doctor of Philological Sciences, Full Professor,  
the Department of Theater Studies  
e-mail: onkalenich@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-2412-9154

***Yuliia Shchukina***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Acting Head of the Department of Theater Studies,  
Senior lecturer of the Department of Theater Studies  
e-mail: kovalenko@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

**The image of male / female artist  
in Ukrainian literature at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries  
in the gender aspect**

*The study examines gender issues in the works of Ukrainian writers on the border of the 19th and 20th centuries, whose main heroes and heroines are representatives of art. In the dramaturgical works of this time, due to the departure from the social issues, the problems of gender equality and the possibility of choosing their life path by women actresses are intensified. This topic today remains an almost unexplored in scientific works, which determines the relevance and scientific novelty of our article. The purpose of the study is to consider the processes of modernization of Ukrainian literature in the context of gender and feminist issues, as well as to analyze the peculiarities of writers' interpretation of images of artists in prose and drama using general scientific approaches and comparative typological method. The research results allows to state that such writers as O. Konisky and H. Khotkevych seek to reveal the peculiarities of the*

*worldview of their characters. At the same time, the attitude of the heroes towards the female gender is traditional, the chosen ones of the musicians – main literary personages – should be female associates who fully support the lofty thoughts and deeds of their husbands. Actors and actresses in the plays by M. Starytsky and I. Karpenko-Kary raise the most difficult issues of family life, fidelity and betrayal of wives and husbands in marriage, life in a civil marriage and others that continue to be relevant in our time. L. Starytska-Cherniakhivska, Lesia Ukrainka and O. Kobylanska, going beyond gender issues in the direction of feminist views, transfer the emphasis in their plays and short prose to the tragedy of a talented woman who devoted herself to art. Thus, Ukrainian writers of the studied period considered in sufficient detail the problem of gender relations in their modern society, in particular, the issue of family betrayal in its interpretation by representatives of the opposite sexes, and built a kind of hierarchy of relations between women and men.*

**Keywords:** *Ukrainian drama; artists; modernism; issues of gender and feminism; sex; marriage; short prose.*

### **Statement of the problem.**

One of the peculiarities of renewal of the thematic range of Ukrainian literature at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries there was a mass appeal of poets, novelists and dramatists to the theme of the life and work of artists, both male and female ones, their connections with society, and the specifics of perception of them by the usual, non-artistic, environment. The difference of presenting this spectrum of topics in Ukrainian literature was that the problems of artists, compared to Western European literature (J.-B. Molière's "Versailles Impromptu", V. Sardou's "Tosca", A. Dumas's "Kean, or disorder and genius", H. Murger's "Scènes de la vie de bohème" ("Scenes of Bohemian Life"), É. Zola's "The creation", etc.) were formulated more late. So, the gender issues, the themes of emancipation and maximalism of the female artist entered into Ukrainian literature almost simultaneously with the theme of the difficult lot of the male artist. The trend of feminization of Ukrainian literature was manifested in the fact that women, Lesia Ukrainka, L. Starytska-Cherniakhivska, L. Yanovska, O. Kobylanska and others, for the first time in a century entered in the circle of leading writers:

“...advanced women of that time were looking for space for activity, an opportunity to realize internal, spiritual needs. They had to break patriarchal traditions both in everyday life and in the economic and spiritual spheres of activity. And men were not always ready to accept this female expression of will, they often perceived it hostilely” (Chernova, 2021).

It is quite logical that this cohort of women writers, as well as the male writers most sensitive to this trend of the time, presented the type of “new woman” in their works.

We will remind that at the end of the 20<sup>th</sup> century, researchers began to study the issue of gender in the works of Ukrainian modernist writers (Aheieva, 2003; Hundorova, 2002; Zabuzhko, 2007; Zborovska, 1998; Pavlychko, 2002; Taran, 2005; Chukhym, 2000), as well as the concepts of feminism and masculinity, which come out in the worldview of the sexes and the formation of stereotypes related to social roles and social expectations (Oksamytna, 2004; Omelchuk, 2005). But even after these works, some literary critics, turning to the image of the artist, for example, in the work of M. Kotsiubynsky (Bohuslavska, 2018) and V. Vynnychenko (Matvieieva, 2022), bypassed gender issues in their research. Along with this, two dissertations were defended in recent years, in which the attention of literary critics is directly focused on the gender aspect, but in Ukrainian literature of the 20<sup>th</sup> century (Bashkyrova, 2019, Shaf, 2019).

As for the explorations of Western European and American researchers, their interests have recently ranged from the Mahabharata (Brodbeck, & Black, 2007) to modern English (Sacido-Romero, & Lojo-Rodriguez, 2018) and Latin American literature (Staniland, 2016).

Returning to the topic of our article, it should be noted that literary critics go in their research in two directions: (1) gender analysis of works of Ukrainian literature of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries and (2) the last decades of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. At the same time, none of the researchers has yet turned to the understanding of the image of the artist in Ukrainian literature on the border of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries in the gender aspect. This determines the *relevance and scientific novelty* of our article.



***The purpose of the study*** is to examine the processes of modernization of Ukrainian literature in the context of gender and feminist issues on the example of works of art, as well as to analyze the peculiarities of writers' interpreting the images of artists, in prose and drama.

***Methods of the research.*** When writing the article, general scientific approaches and comparative typological method were used.

### **Research results.**

In O. Konysky's novel "Music by Pavlo Drantus" (1883), the hero, Pavlo Drantus, is a teacher who gives music lessons on the piano, plays the piano well and even better the violin, because he received a good musical education. From individual details scattered throughout the work, it becomes clear to the reader that the hero not only works, but, sharing the views of the populists, also does something to spread their ideas among young people. It is to such a hero that the author entrusts his assessment of his contemporary society, which "darker than the dark night; <...> neither light nor air; breathe nothing The best time for bankers and all kinds of demoralizers" (Konysky, 1899: 152). At the same time, the violinist looks ahead confidently, because he believes in the young generation of his time: "I breathe for the best, with hope for the best, with hope for our youth, whom we have raised..." (Konysky, 1899: 152).

Drantus also believed in the musical talent of the young girl Zoya, who had just graduated from the gymnasium and became his student. Under the musician's guidance, Zoya improves her violin playing, because "she has a spark of God's fire", she understands music and can play well" (Konysky, 1899: 149). It is clear that music quickly unites two talented violinists, and then their souls, because the real game makes one "completely forget the environment, people and be transferred to another environment, to an ideal environment, to the environment of poetry and beauty" (Konysky, 1899: 150).

Over time, Drantus is forced to leave the town, because otherwise he would be arrested for public activity. At first, Zoya intends to go with her lover, but then stays at home.

The hero-narrator does not explain what changes took place in the soul of the heroine during the time that Drantus was away. But from

especial hints it becomes clear that the girl had several ways of her future life in separation from her lover. The first path was marked by her brother, teacher Kushch, with whom Drantus rented a room: "...Zoya has hands and a head: she will earn her own money: we will teach you; we will learn the violin; she plays well!.." (Konysky, 1899: 149). That is, it is the way of hard work, which can provide not only the means to live, but also bring joy through its benefit to society.

The second way is related to the fact that Kush eventually becomes the head of the bank. His house begins to smell of big money and luxury. And the girl could not resist this temptation. For four years, while Drantus was away, the girl's spiritual degradation was going on, during this time she was captured by "rich brothers", "she was enveloped in the atmosphere of marriage, rich, luxurious", she "could not resist the desire to live on her own, lavish with their fortunes, her own life without brother's care" (Konysky, 1899: 158, 161). But it is clear that a girl will be able to become rich when she marries, that is, sells herself for a large profit. Indeed, although Zoya's husband was "old, gray-haired, yellow-eyed", at the same time he had many shares of various "banks, railroads and sugar factories" (Konysky, 1899: 162).

As we can see, Konysky, perhaps for the first time in Ukrainian literature, turns to a new, contemporary image of a woman who can build her own path in life, be independent and exempt, but who acts according to old stereotypes, choosing, for big money, dependence on unloved husband.

The news of Zoya's marriage on the eve of Drantus' return home at the event level of the novel leads to unexpected results: after playing the violin for the last time in front of the Kushch family, the musician breaks it in front of witnesses, and then he himself dies under the wheels of the train. At the psychological level, such an act of the hero is understandable. The beloved girl betrayed the hero's ideas, his high hopes, by which he lived, because she was captivated by the greatness of money, his faith in happiness with Zoya was lost. In addition, Drantus consistently implements his life principles, which he spoke about earlier: "God forbid, if I don't see difference among our generation, and those that we brought up! God forbid, if I lose hope in our youth, in their selfless love and work

for the people!..I would immediately put a bullet <...> or a noose around my neck” (Konysky, 1899: 152).

Let’s pay attention to one more point. The hero-narrator of Konysky’s novel, talking about his friend, remarks that Drantus “felt lonely, solitary; he heard that beside his soul there is no other soul, close to it, such as his soul; he heard that there is no other heart beside his heart that would burn him with the fire of pure love...” (Konysky, 1899: 147). That is, obviously, the writer followed by male heroes, see only one possible path for young inquisitive talented girls: to become courageous girlfriends and wives who fully share the views of their husbands supporting them in difficult life conflicts and carrying fire of pure undisturbed love for his chosen ones through the all their lives.

In the center of H. Khotkevych’s story “‘Caprice’ by Schubert” (1898) is also a talented musician, cellist N. He is an intellectual who has become disappointed in his ideals and hopes, who is looking for the meaning of life, who has realized his detachment from the people. The hero tells a random listener that he was never able to put populist ideas into practice in his life, that he understood that life is not lived as it should be, and that his work is far from the people’s requests, for the benefit of which the intelligentsia should work, but which he does not know at all. Like Drantus, the hero admits that “this situation is suffocating, oppressive, you want movement, intelligent conversation – but where to get it?” (Khotkevych, 1929: 52). But the world view of the cellist is more tragic than that of Drantus: “Or maybe I know someone like that? <...>Somehow they are all <...> worthless, timid. They have nothing to do with anything, nor with the foundations of any struggle there. Try to start a conversation with him not on a completely everyday topic – he will either answer you with some idiotic-indifferent phrase, or yawn, or offer to send better for half a quart (Khotkevych, 1929: 52).

At the same time, the hero, the mouthpiece of the writer’s ideas, makes a kind of gender cross-section of possible relations between a man and a woman on the border of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

The lowest level of relations is the “debauchery of ‘cesspools’” offered by shantans or “shacks of the lowest order”, where courtesans are “smeared with sucked faces” and “often naked bodies” are “barely

covered with silk robes” (Khotkevych, 1929: 59). These are the so-called “cultural centers” of “the naked dance of drunken torn women, the daughters of Babylon, Sodom and Gomorrah” (Khotkevych, 1929: 67).

Another variant of debauchery is some kind of surrogate, when a man lives “with one... housekeeper” (Khotkevych, 1929: 60). The cellist honestly exposes the immorality and indecency of such a situation: “So we get up in the morning; she brews tea with a businesslike air, and at this time it occurs to me: but I do not really demand that from you, your functions begin at night. And so I will be ashamed that I hide my eyes down, and she catches this hidden look and smiles, you know, in such a feminine way. And then he will also ask in a woman’s licentious voice: ‘What are you ashamed of?’ And I want to fall through the ground, because I feel like a slave owner, a buyer of a living commodity, which is actually being prepared for me in the life market” (Khotkevych, 1929: 60).

The highest step in the system of gender relations is marriage, but there are several serious problems associated with this phenomenon of social life, because from the point of view of the hero, “it is the most impudent form of the lottery, where the number of winners is a million times less than the number of losers” (Khotkevych, 1929: 60). First of all, the hero talks about legalized lies in family relations between a woman and a man, “in order to support the family hearth in proper clarity!” (Khotkevych, 1929: 60). Along with this, a purely male view of a woman is also manifested. Thus, the cellist declares that as soon as his wife “feels, if not supremacy, then at least equality”, she will begin to show her despotic tendencies. The hero’s further explanation of his point of view allows us to understand that a selfish man in family life cares, first of all, about his freedom, and not about his obligations to the family: “Under the cover of taking care of your health, you will not be allowed to go where you want, do what you want; they will make you go to bed when you want to work, you will be allowed to work only when it does not interfere with anyone. And the violence of love – isn’t it the worst abomination? And so, day after day, hour after hour, you make disgusting sacrifices, you sink lower and lower, until the time comes when, looking at yourself, you do not recognize that it is you, the same one who so joyfully went to marriage” (Khotkevych, 1929: 61).

Further, the cellist rightly observes that in family life one cannot do without sacrifices. But he gives examples that reveal in him first of all a narcissistic, egoistic person who cares only about his own interests: if “you want to rely on at least one of your most legitimate desires”, “you will be called a despot, a bloodsucker, tears, sobs. ‘I’m sick!.. I have nerves...’ <...> Nerves flutter, the body shakes” (Khotkevych, 1929: 62).

And one more thing: spouses who want to live in peace must constantly “groom” and “coddle” so that marital relations “do not creak”, because “the opinion is that it is a temporary malfunction of the mechanism. Poured in lard, compromised a little – for a few days everything goes as if nothing happened. But only for a few days, and then, look, something hurts again. Get the hell out of here!.. Is this to be coaxed, smeared again? And there’s more, more – and so the whole age to sign up for a grill? And where is life? And hopes? And dreams?.. And the man will be angry that the cursed fortune did not take him ...” (Khotkevych, 1929: 62–63).

Following this, the hero goes on to thinking the feeling of a man’s admiration for a young woman in the period of “second youth”. In his opinion, this is the most terrible thing that can happen in a man’s life: “...When you love to the point of self-oblivion, when you tremble at the thought that someone can come and just like that, without any right, with only the right of youth, to snatch your last happiness from your heart. To follow every male figure with a jealous eye, to accept youth with fear, to die a thousand times a day, to believe in nothing and no one. Fake a laugh when you want to whine like a dog; to joke when iron claws are scraping in the heart, to listen to the friendly jokes of acquaintances and to pretend to be good when every word hurts you like a poisoned stiletto...” (Khotkevych, 1929: 67).

At the same time, the hero assumes that there are also happy spouses, “but even there the work does not go without sacrifices, only their sacrifices cease to be sacrifices, but appear as if a reflection of mutual love; there, happiness is not considered to be mastery over another being, but the desire for happiness itself. <...> And there they do not die morally, they do not curse the fruitlessly lived day – there they regret that it is over, they are happy. There, a man and a woman complement each other,

create an atmosphere of happiness around them, and everyone who comes can breathe easily in that atmosphere. But such marriages are one in a million, and the rest are abominations, ugliness, lies and meanness” (Khotkevych, 1929: 62). But the hero immediately explains that if you take a good look, all those happy couples “ Either some monomaniacs, or old-world landlords, or something already there. Of course, whoever asks for little will soon be satisfied” (Khotkevych, 1929: 63).

From general thoughts about modern family life, the hero turns to his own experience: “I have never felt anything like it. When I saw her for the first time, I was somehow shaken inside. It was something new, something unfathomable. Do you know the legend about soul mates? So, apparently, I felt as if I had found my soul mate” (Khotkevych, 1929: 64).

Then the hero tells that, being in the status of a groom, he did not notice many things, and this led to a tragedy: “When I confessed, she somehow seemed to shake all over... I interpreted it in my own way – we are always willing to interpret events the way we want. She asked for some time to think. I agreed, because this is really such a serious step. <...> ...It all ended too prosaically. <...> She read <...> “Kreutzer’s Sonata” and returned the book to me. We chatted about this thing all evening... I came home and wanted to read some places myself. I took the book, it unfolded itself and a letter fell out... With the color of shame, I began to read... and read <...> that getting married will not change anything in their relationship... that... on the contrary... it will be easier to see each other and... get along more freely... <...> That’s the end of you” (Khotkevych, 1929: 64–65).

After his tragic experience, the hero began to observe, on the one hand, asceticism in his sexual life, but, at the same time, he admits: “Life passed somewhere around me, maybe bright, maybe singing. Somewhere right there, on the other side, women were walking behind the trees and called me: ‘Come to us! Tear us down!... Give us our joy and our pain’ – and I was afraid... I didn’t dare... And they, women, continued to walk. And they found a response in other souls, loved other men and were grateful to those who gave them joy and tears, because that is what life is made of. And I did not know that, I was still proud of the fact that not a single tear in the world was shed because of me” (Khotkevych, 1929: 66).

At the end of the story, the hero moves on to the apotheosis of a woman: “Without a woman, you can have pleasure, moments of comfort, but there is no happiness without a woman. Happiness is only around her. With her, everything can be happiness, without her, nothing will become happiness” (Khotkevych, 1929: 69–70). At the same time, for Khotkevych, the most important thing in family life is those relationships when a woman meets her husband after a hard day with a smile on his face, when “these flowers smile, and the same joy, the same purity blow from her”, and all the problems recede: “small and insignificant <...> the inequalities of the environment seemed” (Khotkevych, 1929: 50). That is, as we can see, this is a marriage where a man and a woman live with the same thoughts, hopes, and beliefs.

According to V. Aheieva, “patriarchal consciousness claims that a woman cannot create, transcendence and world-changing activity are not available to her (and therefore the creative fate of prominent women artists is always incredibly difficult), but she inspires the creator, and her passive external perfection serves as a reminder of the secret, not subject to rational cognition. Both in the role of a submissive wife, a housewife, and as a Beautiful Lady (in the latter case, perhaps even more so), she is only a given, an idol, sometimes an object of worship, but completely devoid of activity, the ability to assert herself” (Aheieva, 1994: 12).

If this remark “works” on the example of Hotkevich’s story, then the analysis of Konytsky’s novel showed that there is a third approach to the possibilities of a woman in modern society, when she becomes a public figure, joining public interests.

I. Karpenko-Kary also addresses the problems of marriage and extramarital relations between a woman and a man in the play “Sea of Life” (1904). But in his work, the playwright chooses not a musician as the main character, but the talented actor Ivan Barylchenko, who constantly feels attention to himself from familiar and unfamiliar ordinary citizens, bathes in glory, and is admired by women who constantly glorify him: “...Here, at Ivan Makarovich’s dacha, we lived in the company of a great artist, whose spirit greets us above all! I had fun in such company, I will never forget those moments of high spirits that I had, thanking Ivan Makarovych! My day passed like one hour: Ivan Makarovich’s

gaiety, his deep humor, his songs will echo in my heart for a long time!” (Karpenko-Kary, 1989: 486).

All this leads to the fact that Barilchenko loses his understanding of the real life circumstances and plunges into the world of illusions. The public adoration makes him forget, what is good and what is bad. Ivan tries to be a good husband to his devoted Marusia and an exemplary father to his children, but time and time again his desire is shattered due to physical attraction to his stage colleague, Vanina. The hero, in fact, bustles between Mary, who is the personification of holiness, and a woman-theater, a young beautiful actress.

At the same time, the playwright exposes the possessive psychology of a man in the person of Barylchenko in relation to his wife and even to his mistress. First, the actor asks his wife what she would do if he cheated on her: “Listen, Marusechko! If I cheated on you, by accident, without a shred of love for the other... and so, stupidly, always leaving your bright, noble being in my soul and in my heart, would you not forgive me?” (Karpenko-Kary, 1989: 498).

And when Marusia asks a counter question on the topic of treason, but to husband, Ivan answers: “That’s another thing. This is an abomination: a formal deliberate life alone women with two – phi!” (Karpenko-Kary, 1989: 498). Concluding the conversation on this topic, Marusia remarks: “And as much as I haven’t heard conversations about this issue, all men lead to the fact that everything is possible for them, but a woman cannot! No, my dear, what I can’t do without losing honor, you can’t either! Know: I will never betray you in the world – I swear! And when you cheat, I will break up with you forever!” (Karpenko-Kary, 1989: 498). Such “Puritanism” does not please Barylchenko very much, because he understands that his wife, a “fanatic of unconditional purity”, as his friend Khvyliia said, is undoubtedly right.

It is necessary to note one more aspect of extramarital love, which Karpenko-Kary reveals in his play.

Actress Vanina, talking about her love for Ivan, does not deceive him. Her admiration is so serious that she is ready to come to his house during vacation (“Couldn’t stand it – sorry!”), and also sacrifice her name for the sake of a loved one. But at the same time, at the level of subtext in the



playwright's work, the following questions arise: While Vanina is young and attractive, everyone admires her as a woman, she lives with Barylchenko, but what will happen next with her life? What should a woman do if she loves a married man? Is it possible to compromise with your conscience and social morality even when you are unconsciously in love? Karpenko-Kary does not give answers to these questions, but the main thing is that he asks them in his play.

At the same time, the playwright shows the complex atmosphere of artistic life, when over time the line between real life and theater, between real feelings and the play of feelings begins to blur.

Already in the title of the work, Karpenko-Kary contrasted a peaceful, honest life with the stage, with its vanity, role masks and addiction to various kind of doping. Being the outstanding actor himself, I. Tobilevych (Karpenko-Kary is his literary pseudonym) on the edge of his life depicted the scene as the quintessence of the "sea of life", often shaking by storms: "...Tomorrow each of us will be picked up by the sea of life and carried away on its menacing waves!.. Who will be planted on a moth, who will be smashed against a stone, and who will drown in the water themselves..." (Karpenko-Kary, 1989: 480). Barylchenko confesses to his brother, a villager: "I, brother, now often regret that I did not stay with you to cultivate the holy land, but it is already too late!..Fifteen years of artistic activity made me an artificial person with broken nerves" (Karpenko-Kary, 1989: 480).

It should be noted that "Sea of Life" is the first play on the Ukrainian stage, in which a professional psychoanalysis of the actor was performed, all the pros and cons of stage activity were weighed. In addition, in the "Sea of Life", stagecraft becomes the subject of reflections, sometimes quite self-ironic.

After Barylchenko learns that Vanina rode horses with the count, that is, as he believes, she betrayed him, the hero falls into a state of pathos, lamenting his own sinfulness: "I have been suffering unspeakably for a long time! Indeed, what right do I have to expect loyalty from you, when I myself am a traitor to my wife? Madness of passion took my mind away from me, and I could not stop myself! The mind whispered one thing, and the blood conquered everything, and I bathed in vices:

I became a hypocrite, deceived myself, deceived everyone and defiled my Marusechka, pure as a cherub, and my children, hugging them to my vicious bosom, kissing them with lips that left traces your kisses... Ah!.. For whom do I torment my soul so much?.. There is peace, love and purity, and here – vicious passion! Come on! Fume passed, I tear everything...” (Karpenko-Kary, 1989: 519–520).

Vanina, after listening to this pathetic monologue-self-flagellation, comments on it on a theatrical level: “By God, it seems to me that you are playing a role from some sweet-and-sour melodrama, still unknown to me” (Karpenko-Kary, 1898: 520). She testifies ironically about herself: “I am a woman and an artist: illusions easily find a path to our hearts” (Karpenko-Kary, 1989: 492).

In this testament work, Karpenko-Kary touched on the problems of the repertoire, the public, critics, separately focusing on the interesting topic of the artist’s evaluation by others. Prompter Kramaryuk mercilessly turns Barylchenko’s eyes to himself: “You speak the truth only from the stage – and then someone else’s truth – and with good words you catch the soul of the listener, so that you can gain fame for yourself, but you even do not feel the poppy seed of what that pours so sweetly from your divine throat! You preach love, justice, all-forgiveness, and you yourselves are painted graves, full of all sorts of unclean things...” (Karpenko-Kary, 1989: 532–533). Khvyliia, who is in love with Marusia, emphasizes the actors’ immorality: “Ivan is an honest man; but as an artist, he lives on nerves and betrays you every day, and nowadays no one considers this dishonorable” (Karpenko-Kary, 1989: 485).

Paradoxically, but the author put almost the most principled argument in defense of the actor into the mouth of the sometimes frivolous Vanina: “... Everyday life will extinguish the holy fire of creativity! A great artist does not dare to sleep peacefully in the family room... You are the chosen one, called by life to ignite the hearts of the sleepy public, and for this the artist needs strong, fresh impressions that make him feel the joy of being and give him powerful energy!..” (Karpenko-Kary, 1989: 520).

Karpenko-Kary ends his play with an open finale, because he understands how difficult it is for an actor in the prime of his talent to

leave the stage, exchange fame and success for everyday family life, moral discipline and hard work.

In the play “Talan” (1893), M. Starytsky outlines another aspect of the depiction of the relationship between a man and a woman. The main character in his work is a young woman, a somewhat exalted actress Maria Luchytska, the first intellectual on the national stage, and it is her dramatic fate that captures the attention of viewers / listeners. On the one hand, Starytsky reveals the difficult relations between the actors behind the scene, the suffering of a thoughtful, cultured actress-girl from the envy of colleagues who are less gifted, but ambitious and active in behind-the-scenes intrigues. On the other hand, her high understanding of the stage and theater as a vocation and self-sacrifice becomes clear from the heroine’s individual lines. For Luchytska, the work of an actor consists in the fact that it is necessary to “serve the people, to give oneself completely to peace, to the community”, because the theater “...instructs the minds of people, carries out high thoughts...” (Starytsky, 1989: 468, 472).

For herself, as an actress, the heroine sets a very high bar: “Luchytska (with excitement and even tears in her voice): ‘Enough! What kind of genius am I? A genius is a force, powerful, influential, a genius believes in himself and finds satisfaction in life in himself; for him, all other torments of passion are insignificant, he is higher than all of them! And I <...> I, it may be, even not a talent’...” (Starytsky, 1989: 476). At the same time, there is some contradiction in the character of the heroine. As an actress, Luchytska perceives the world around her with “nerves” (feelings and sensations), but at the same time, she does not understand human characters well, because, living according to Christian laws, the heroine is constantly mistaken about people, because she sees only their outer shell, and does not understand the real movements of their souls at all. This leads to many problems in her life.

In his play, Starytsky addresses the main question in the life of a woman artist: should she devote her life only to art, or should she follow the call of female nature, which pushes her to love, create a family, and give birth to children? Having already had a negative experience in love once, Luchytska is very cautious about Kvitka’s declaration of love. In addition, the young woman understands that she will have to

leave the theater: "...The family cannot put up with the scene, because they will harm each other: either you will betray the children, or you will betray the public order..." (Starytsky, 1989: 468).

Her nanny, who convinces Maria that "marriage is a world thing; the holy wedding is from God... So your *kiatras* are from the devil, yes! Look at yourself, what happened to you because of them? Where is the beauty, where is the health? Everything in this hell burned!" (Starytsky, 1989: 472).

The old woman expresses the traditional view of marriage, which was dreamed of by representatives of the poorer strata of the population: "...Marry a respectable, loving man <...> ...You will bloom again in luxury and in God's love; you will be comforted by little angel children... But what other paradise do you have?" (Starytsky, 1989: 472).

But heaven did not work out with Anton Kvitka. His mother, Olena Mykolaiivna, quite aptly described her son's desire to marry Luchytska. "Antoine: 'maybe I fell in love with you for your talent, that here and there, everything falls on its face before it, and I pick it up!' And such ardor took over him that he spat on his mother... Well, as it was necessary to pass the time without a scene with a young wife, it turned out that it is more fun with hares..." (Starytsky, 1989: 484–485).

Let's pay attention to the fact that both Marko Zhalivnytsky and Anton Kvitka professed their love for Maria Luchytska in the play. Marko behaves in a reserved manner towards Maria, but from the text of the dramatic work it becomes clear that he has done a lot for his beloved: "...I look at you like a mountain: you are my most sincere, dearest person... <...>. If it weren't for you, I don't know what would have happened to me. I will never forget until the day I die that first meeting, when I, a madman, almost killed himself in despair. You noticed my terrible thought, you warmed my broken heart with warm advice, you evoked charitable tears; you showed me a new path that can heal wounds... and I fell with delight at the feet of the new god..." (Starytsky, 1989: 453).

An attentive viewer already at the beginning of the first act sees that Zhalivnytsky acts consistently, does not mince words, he boldly expresses his thoughts to those around him.

At the same time, Luchytska sees Mark only as a friend. Anton, outside the theatrical action, perceives Maria as a “flower of the field”, therefore he does not pay attention to her, and only when Luchytska becomes an outstanding actress, he begins to promise her a “second paradise”: “...My wife, my faithful wife, run away with me. I will surround you with luxuries, I will wrap you in love, I will intoxicate you with caresses...” (Starytsky, 1989: 474).

Anton Kvitka, in the eyes of Maria who is in love with him, is a man “very educated and talented, with honest, humane principles”, therefore “in our district darkness there is no shelter for a leading man...” (Starytsky, 1989: 454). But in reality this is a very weak, spoiled, weak-willed person who promises one thing and does something completely different, who lives at the expense of his mother and constantly avoids difficult problems in his life, so it is easy for them to manipulate, which his mother will do over time, because for her a bright star of the Ukrainian scene is only a “bad actress”.

Luchytska’s return to the stage after a period of languishing in the family estate of Kvitka and Anton’s petty revenge for her fantasized betrayal (a public scandal in the middle of Luchytska’s performance) leads to the actress’ complete disappointment in life and her gradual fading. In this part, M. Starytsky’s drama somewhat resonates with O. Dumas’ “Lady with Camellias”, with the significant difference that the Ukrainian playwright do not puts off the sin on Mary. And her misfortune is the result of the activity of the middle-class environment, which condemns the artist to death, and the consequence of the talented actress’s misconception on the possibility of happiness in a misalliance.

L. Starytska-Cherniakhivska turns to the theme of the tragic fate of the artist who made a mistake in love, following M. Starytsky, in her play “Sappho” (1897). The focus of the playwright is the injustice of fate in relation to the brilliant ancient poetess, called a goddess by contemporaries. Her beloved Phaon chose a woman for his partner, not worthy of any comparison with Sappho – a simple and devoid of any charms, a friend of the poetess, Erinna. In the drama created by the young author, one is struck by the psychologism of the gradations of Sappho’s feelings, the dramatic temperament that shines through in her image.

Internal drama, fissure lead to the heroine's rejection of life. However, the conflict in Sappho is much deeper than a love triangle. Poetry as a tool of communication with the Gods, the Divine beginning (because it is embedded in rhymes) of her love for Phaon – all this turns out to be unnecessary for her beloved, for Erinna, and, ultimately, for humanity. And in this sense, the desolation and despondency of the ancient Greek woman Sappho of Starytska-Cherniakhivska is of the same nature as the disappointment in the life of Maria Luchytska in the modern drama of M. Starytsky.

This drama also has an autobiographical shade of tragedy characteristic of all modernist works. Sappho is perfect, but future Hellenes will not be born from her, but from simple Erinna. If fate fatally denies the poetess the happiness of having a family, a home, children, then even Erinna's words of recognition cannot serve as compensation for this: "...It is not for you to complain about fate – it has elevated you above all women!" (Starytska-Cherniakhivska, 2000: 45).

In contrast to F. Grillparzer's tragedy "Sappho" (1817), which was popular in the Russian Empire at the time, Starytska-Cherniakhivska's work is more lyrical and intimate. Her heroine does not have pride for self-own life of a recognized genius. Unlike the Austrian Sappho, the Ukrainian Sappho realizes that her heavenly talent is a difficult lot for an earthly person, and it cruelly demands for sacrifices: of human happiness and women's feelings. I. Chernova (2021) notes: "The writer is not talking about some mythical image, but about her contemporary woman who challenged the male literary tradition, taking a place worthy of her talent".

Another shade of this theme, when a beautiful, talented pianist has a physical defect (a hump) that prevents her from living a full life, is highlighted in the essay "Voiced Strings" (1897) by Lesia Ukrainka.

Working on R. Schuman's song "Ich grolle nicht" with the singer Bohdan captivated Nastia, she thinks that happiness is close, but very quickly she begins to understand that Bohdan loves another girl. All attempts to somehow draw the boy's attention to her end in nothing for the heroine. Bohdan perceives Nastia as a friend, he has never disappointed the girl from the very beginning of their relationship, so he constantly writes her letters about his life in the province. It is one of this

evening that Nastia receives a letter from her boyfriend. During several evening hours, the girl recalls her meetings with Bohdan, and the writer inscribes her heroine in the world around her, actively using the intertext, the basis of which is poetry, as well as prose and dramatic works of world literature of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries (G. E. Lessing's "Emilia Galotti", F. Schiller's "Cunning and Love", A. de Musset's "No Trifling with Love", etc.), in which the heroes and heroines experience complex feelings and emotions, and the plots of these works are tragic. Constantly relating herself to the heroines of classical works, in a few evening hours the girl "plays" in her imagination the role of heroines suffering from gossip or misunderstandings. Therefore, Nastia finally comes to the conclusion that she will no longer answer Bohdan's letters.

It is important that Lesia Ukrainka reveals "here and now" a whole range of tragic feelings to her heroine, which was, for example, characteristic of the French pre-symbolists and symbolists – Ch. Baudelaire, P. Verlaine and others. At the same time, thanks to allusions, quotes and reminiscences, the writer emphasizes the rich spiritual world of her heroine.

According to N. Zborovska, "the patriarchal Ukrainian structure <...> retains clear signs of matriarchy. ...The Western European family model <...> centers the strong father and marginalizes the weak mother. The traditional Eastern European (Slavic) family model is based on a strong (patrilineal) mother and a weak or completely absent father figure" (Zborovska, 1998). Next, N. Zborovska, analyzing modernist literature at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, comes to the conclusion that the "active destruction of the populist canon", that is, the canon of male power, "was started by Ukrainian modernistic women-writers" (Zborovska, 1998). But, as the analysis showed, in Starytsky, Starytska-Cherniakhivska, and Lesia Ukrainka, the accents in the works are placed in a completely different way than according to the researcher's concept. It is women artists who are the most vulnerable in the society of that time, they are the weakest in confrontation with the world around them. As for the portrayal of male heroes, writers offer various options, primarily related either to the exposure of noble idleness or to autobiographical allusions.

“Valse Melancolique” (1897) by O. Kobyljanska has already been well analyzed by researchers. It has already been stated that the heroines of this work are three friends, “each of whom represents a distinct female type”: Marta – “woman”, Hannusia – “artist”, Sofia – “musician” (Hundorova, 2002). Further the researcher, characterizing the common life of the heroines under one roof, notes that “the women’s colony, like the very idea of an artistic dwelling-community, is a typical bohemian, modern idea” (Hundorova, 2002). In our opinion, the bohemian modern idea nevertheless has a flavor of frivolous carelessness; on the contrary, Kobyljanska in her story emphasizes that all artists must be “educated and brought up, starting from the sense to the order” and have “harmony in relationships” (Kobyljanska, 1988: 436). As for the “friendship” of the three, here one can rather talk about a utopian girls’ commune, where they talk about music, literature, art, love, and everything else recedes into the background. In addition, all the heroines of the story work hard, “honestly share homework” and have specific goals in front of themselves: Marta – to pass the teacher’s exams, Hannusia – to go to Italy to improve her artistic skills, and Sofia – to go to Vienna to attend the conservatory for the third year.

At the same time, it can be assumed that the fate of the girls was affected by their future professions. Thus, I. Franko noted in one of his works that a real teacher should “live the common life of the whole class during lessons, forget about yourself, your own worries, joys and anxieties” (Franko, 1960: 207), because “teaching... a great work of love, patience...”. This is exactly what Marta is like, who says about herself: “It’s good that I have so much warmth that I can warm others with it. God gave me a heart for that...”. By giving love to others, the girl herself becomes happy. Marta also knows “how and when to curb” Hannusia’s artistic nature, and when to “increase her desire to fly and support her in good faith for the future” (Kobyljanska, 1988: 455, 437).

Among the girls, Hannusia is the most proud, headstrong, decisive, quick “in her decisions” and “consistent”. At the same time, she feels a great artistic talent in herself, which “lives in us and fills our soul; which is taken from somewhere in us, grows up, dominates us, does not give us peace and makes our beings only listeners and extras! This is



something so big, strong that personal happiness pales in comparison to it, it is not possible to maintain balance with it in the being! <...> To muffle that world in yourself in order to live only for one man and for the children themselves? This is impossible...” (Kobylianska, 1988: 448).

As we can see, the artist’s thoughts certainly echo the position of Maria Luchytska, who clearly sets out the requirements for a female actress on the stage, who must give all of herself to her beloved work, and for a mother, who, above all, takes care of her family and children. Hannusia knows in advance that her heart will be open to many “living images” of men, the main thing is that they should be “good enough, exciting enough and worthy <...> of love and being! ...Full of great, winning, original motives” (Kobylianska, 1988: 448). Such an idea about the relationship between women and men was evidently first voiced in Ukrainian literature in this work of Kobylianska, but, as we understand, it was connected with Western European feminist views of that time. It is clear that supporting this point of view, the girl is ready to violate traditional moral beliefs in her life.

The most vulnerable person in Kobylianska’s story is Sofia, because she is a pianist. On the one hand, her portrait (“a haggard face with big sad eyes”) and the black clothes she constantly wears are signs not only of the girl’s tragic love, but also the features of a romantic heroine. So, for example, the heroine is unrestrained in her feelings, it is not for nothing that Sofia admits to Marta that she is “not one of those who love in moderation”, so she would “destroy everyone”, both her children and her husband.

On the other hand, E. T. A. Hoffman once wrote that “music is the most romantic of all arts, even, one might say, the only truly romantic, because its subject is only infinity” (Hoffman, 1987: 157). Penetration into the deep essence of music is reflected in the character of the girl, who remains a mystery to her friends, and “the nature of subtle style, care for beauty and art in the full sense” (Kobylianska, 1988: 454).

Sofia has her own, very original, view on the performance of musical works, which emphasizes her unique approach to music: “This seems to me like <...> if a man read several authors at once, and while reading did not delve into any of them. Playing the composer, one must guess his

essence in order to understand the motive of the composition itself. Otherwise, the face becomes characterless. One case – it is without the soul of the composer, and the second one – it is without the soul of the player, who does not find connecting strings between the composition and himself and plays by touch. What is called a good game in the usual sense of the word is only a harmony of sounds nuanced by a pure exercise” (Kobylianska, 1988: 453).

As Marta notes, this “way of feeling the girl, it seems, struck that unusually finely organized nature...” (Kobylianska, 1988: 457).

In “Kreislarian”, Hoffman emphasizes that “talent, or <...> musical genius, burns <...> in the chests of people who have devoted themselves to art and cherish it in their hearts; it burns them with an unquenchable flame when some more practical principle tries to extinguish or deliberately deflect that spark” (Hoffman, 1987: 155).

This is exactly what happened to Sofia, when she realized that the love she gave to her beloved is such, “which a man never understands. It is too wide for him to understand on it. I gave him such a wide love that was supposed to fully develop me, no, to give blossom me. Not from today to tomorrow, but forever” (Kobylianska, 1988: 461–462). This was the first test for “music”. A series of tragic circumstances after that led to the girl’s untimely death.

### **Conclusions.**

As the analysis showed, at the same time as establishing the image of the male artist, in Ukrainian literature at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries the type of woman artist is presented. Their appearance companions were the themes of the artist’s protest against social suffocation; the artist’s struggle with fate that personified in social indifference and deafness to genius; flair of Divine as a heavy lot for earthly man. At the same time, male and female writers considered the problem of gender relations in their contemporary Ukrainian society in sufficient detail, built a kind of hierarchy of connections between women and men, considered the issue of betrayal and its interpretation by representatives of opposite sexes.

In their works, male writers bring to the fore the heroes of musicians who despaired of the progressive movement of society and expect from

their beloved women spiritual and moral support, courage in overcoming life's problems, but also gentleness, benevolence, loyalty, etc. Male playwrights, turning to the more vital problems of our time, expose in their plays moral troubles behind the scenes of the theater stage and male narcissism and selfishness. Also, writers take a closer look at the lives of actresses on and off the stage, their different states of mind, their difficult position in society and the ambiguous attitude of various sections of the population towards them.

Playwrights and writers, portraying their heroines, emphasize their spiritual independence, high intellectualism, but at the same time their weakness and helplessness in front of the traditional view of men on women. Only the violation of moral norms, as the writers prove, can preserve their identity as women and as artists.

**Research perspectives.** In future studies, expanding the range of dramatic works, it is important to find answers to the series of questions: does the attitude we discovered towards women persist in the beginning of the 20<sup>th</sup> century among writers who came to literature at that time; are gender accents in the theater changing at this time; why, even now, gender issues are not of interest to Ukrainian female directors, unlike Western European ones.

## REFERENCES

- Aheieva, V. (2003). *Women's space. Feminist discourse of Ukrainian modernism*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Aheieva, V. (Ed.). (1994). Philosophy of female existence. In Simon de Beauvoir, *The Second Sex*, N. Vorobiova, P. Vorobiov, Ya. Sobko (Transl. from French), (Vol. 1–2), Vol. 1, (pp. 5–21). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Bashkyrova, O. M. (2019). *Gender artistic models of modern Ukrainian novels*. (Extended abstract of Doctor's diss.). Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv [in Ukrainian].
- Bohuslavska, L. G. (2018). The concept of a man-artist in the work of Mykhailo Kotsiubynsky. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 2 (16), 187–194, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf\\_2018\\_2\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf_2018_2_16) [in Ukrainian].

- Brodbeck, S., & Black, B. (2007). *Gender and narrative in the Mahabharata*. London: Routledge [in English].
- Chernova, I. (2021). The image of Sappho in the works of L. Starytska-Cherniakhivska and Lesia Ukrainka, <https://md-eksperiment.org/post/20210118-obraz-sapfo-u-tvorchosti-l-starickoyi-chernyahivskoyi-ta-lesi-ukrayinki> [in Ukrainian].
- Chukhim, N. (2000). Gender and gender studies in the 20<sup>th</sup> century. *Independent cultural journal "I"*. 17, <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/chuhym.htm> [in Ukrainian].
- Franko, I. (1960). From the article “Emeric Turchynsky”. In Franko I. Ya. *Pedagogical articles and statements*, pp. 205–207. Kyiv: Radianska shkola [in Ukrainian].
- Hoffmann, E. T. A. (1987). *Musical novels*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2002). *Femina melancholica. Gender and culture in Olha Kobylianska's gender utopia*. Kyiv: Krytyka, <https://genderindetail.org.ua/library/mova-i-literatura/femina-melancholica-stat-i-kultura-v-genderniy-utopii-olgi-kobilyanskoi.html> [in Ukrainian].
- Karpenko-Kary, I. (1989). *Dramatic works*. Kyiv: Scientific opinion [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (1929). *Writings*. (Vols. 1–8). Vol. 4. Kharkiv: Rukh. [in Ukrainian].
- Kobylianska, O. (1988). *Writings*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Konysky, O. (1899). *Works of O. Ya. Konysky-Perebendia*. Vol. 2. Stories. Odesa: Typography and Chromolithography E. I. Fesenko [in Ukrainian].
- Matvieieva, O. O. (2022). The artistic project of existence in the work by V. Vinnichenko (based on the works “The Road of Beauty”, “A Wonderful Episode”). *Scientific notes of V. I. Vernadsky Tavriia National University*. Series: Philology. Journalism, Vol. 33 (72), No. 2, 110–116 [in Ukrainian].
- Oksamytna, S. M. (2004). Gender roles and stereotypes. In *Basics of gender theory*, (pp. 157–181). Kyiv: Publishing house “K.I.S”, [https://genderindetail.org.ua/n/etcats\\_files/58/66/osnovy\\_teorii\\_genderu.pdf](https://genderindetail.org.ua/n/etcats_files/58/66/osnovy_teorii_genderu.pdf) [in Ukrainian].
- Omelchuk, O. (2005). The feminine ideal and feminist interest in the critical discourse of the “Literary and Scientific Herald” of “Vistnyk” 1922–1939”. *Modernity*, 7–8, 105–114 [in Ukrainian].
- Pavlychko, S. (2002). *Feminism*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Sacido-Romero, J., Lojo-Rodriguez, L. (2018). *Gender and Short Fiction: Women's Tales in Contemporary Britain*. London: Routledge [in English].

- Shaf, O. V. (2019). *Gender and psychological aspects of Ukrainian lyrics of the 20<sup>th</sup> century*. Kyiv: Publishing center "Prosvita" [in Ukrainian].
- Staniland, E. (2016). *Gender and the self in Latin American literature*. London: Routledge [in English].
- Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Selected works: dramatic works, prose, poetry, memoirs*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Starytsky, M. P. (1989). *Writings*. (Vols. 1–6). Vol. 3: Dramatic works. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Taran, L. (2005). Women's role. *Modernity*, 7–8, 128–139 [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian woman in the conflict of mythologies*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Zborovska, N. (1998). The Ukrainian cultural canon: a feminist interpretation. *Independent cultural journal "I"*, 13, <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> [in Ukrainian].

## ЛІТЕРАТУРА

- Агеєва, В. (2003). *Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму*. Київ: Факт.
- Агеєва, В. (Ред.). (1994). Філософія жіночого існування. У кн. Бовуар Сімона де, *Друга стаття*, Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко (Перекл. з фр.), (Т. 1–2), Т. 1, (сс. 5–21). Київ: Основи.
- Башкирова, О. М. (2019). *Гендерні художні моделі сучасної української романістики*. (Автореф. ... д-ра філол. наук). Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ.
- Богуславська, Л. Г. (2018). Концепція людини-артиста у творчості Михайла Коцюбинського. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*, 2(16), 187–194, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf\\_2018\\_2\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf_2018_2_16).
- Гофман, Е. Т. А. (1987). *Музичні новели*. Київ: Музична Україна.
- Гундорова, Т. (2002). «*Femina melancholica*»: *статья і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. Київ: Критика, <https://genderindetail.org.ua/library/mova-i-literatura/femina-melancholica-stat-i-kultura-v-genderniy-utopii-olgi-kobilyanskoi.html>
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.

- Зборовська, Н. (1998). Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, число 13, <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm>
- Карпенко-Карий, І. (1989). *Драматичні твори*. Київ: Наукова думка.
- Кобилянська, О. (1988). *Твори*. (Т. 1–2). Т. 1. Київ: Дніпро.
- Кониський, О. Я. (1899). Твори О. Я. Конисского-Перебенди [Назва в сучас. правописі: Твори О. Я. Кониського-Перебенді]. Т. 2. Оповідання [Оповідання]. Одеса: Типографія и хромолітографія Е. И. Фесенко.
- Матвєєва, О. О. (2022). Мистецький проєкт буття у творчості В. Винниченка (на матеріалі творів «Дорогу красі», «Чудний епізод»). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика, Т. 33 (72), № 2, 110–116.
- Оксамитна, С. М. (2004). Гендерні ролі та стереотипи. У кн. *Основи теорії гендеру*, (сс. 157–181). Київ: Вид-во «К.І.С», [https://genderindetail.org.ua/netcat\\_files/58/66/osnovy\\_teorii\\_genderu.pdf](https://genderindetail.org.ua/netcat_files/58/66/osnovy_teorii_genderu.pdf)
- Омельчук, О. (2005). Фемінний ідеал та феміністичний інтерес у критичному дискурсі «Літературно-наукового вісника» «Вісника» (1922–1939). *Сучасність*, 7–8, 105–114.
- Павличко, С. (2002). *Фемінізм*. Київ: Основи.
- Старицька-Черняхівська, Л. (2000). *Вибрані твори: драматичні твори, проза, поезія, мемуари*. Київ: Наукова думка.
- Старицький, М. П. (1989). *Твори*. (Т. 1–6). Т. 3: Драматичні твори. Київ: Дніпро.
- Таран, Л. (2005). Жіноча роль. *Сучасність*, 7–8, 128–139.
- Франко, І. (1960). З статті «Емерик Турчинський». У кн. **Франко І. Я.** *Педагогічні статті і висловлювання*, сс. 205–207. Київ: Радянська школа.
- Хоткевич, Г. М. (1929). *Твори*. (Тт. 1–8). Т. 4. Харків: Рух.
- Чернова, І. (2021). Образ Сапфо у творчості Л. Старицької-Черняхівської та Лесі Українки, <https://md-eksperiment.org/post/20210118-obraz-sapfo-u-tvorchosti-l-starickoyi-chernyahivskoyi-ta-lesi-ukrayinki>
- Чухим, Н. (2000). Гендер та гендерні дослідження в ХХ ст. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 17, <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/chuhym.htm>
- Шаф, О. В. (2019). *Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття*. Київ: ВЦ «Просвіта».
- Brodbeck, S., & Black, B. (2007). *Gender and narrative in the Mahabharata*. London: Routledge.
- Sacido-Romero, J., Lojo-Rodriguez, L. (2018). *Gender and Short Fiction: Women's Tales in Contemporary Britain*. London: Routledge.

Staniland, E. (2016). *Gender and the self in Latin American literature*. London: Routledge.

***Каленіченко Ольга Миколаївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри театрознавства  
e-mail: onkalenich@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-2412-9154

***Щукіна Юлія Петрівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
в.о. завідувача кафедри театрознавства,  
старший викладач кафедри театрознавства  
e-mail: kovalenko@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

**Образ митця / мисткині в українській літературі  
на межі XIX – XX століть у гендерному аспекті**

*На межі XIX–XX століть українські письменники й письменниці починають активно звертатися до образу митця / мисткині у своїх драматичних творах та оповіданнях. Прочитання цих творів з погляду гендерної проблематики дозволяє більш уважно придивитися до підходів авторів до своїх героїв, до розуміння авторських ідейно-художніх концепцій.*

*Наприкінці XX – у перші десятиліття XXI століття В. Агеєва, О. Башкирова, Т. Гундорова, О. Забужко, Н. Зборовська, О. Шаф та інші почали вивчати питання гендеру у творах українських письменників-модерністів. Водночас, поки ніхто з дослідників не звернувся до осмислення образу митця / мисткині в українській літературі на межі XIX–XX століть у гендерному аспекті. Цим і визначаються актуальність і наукова новизна нашої статті.*

**Мета дослідження** – розглянути на прикладі художніх творів процеси модернізації української літератури в контексті гендерної та феміністичної проблематики, а також проаналізувати особливості осмислення письменниками образів митців та мисткинь у прозі та драматургії. При написанні статті використовувалися загальнонаукові та порівняльно-типологічний методи.

#### **Результати дослідження.**

О. Кониський і Г. Хоткевич, створюючи образи своїх героїв-музикантів, насамперед, звертають увагу на їхнє ставлення до політичних і соціальних проблем, які існували в тогочасному суспільстві. Крім того, письменники прагнуть розкрити особливості світосприйняття своїх героїв. Водночас, ставлення героїв до жіночої статі є традиційним, обрацями музикантів мають бути соратниці, які повністю підтримують високі помисли та вчинки своїх чоловіків.

У драматургічних творах цього часу завдяки відходу від соціальної проблематики загострюються проблеми гендерної рівності й можливості вибору актрисами свого життєвого шляху. Актори й актриси М. Старицького та І. Карпенка-Карого у часовому перебігу не піднімають найскладніші проблеми сімейного життя, вірності і зради дружин та чоловіків у шлюбі, життя в цивільному шлюбі та інші, які продовжують залишатися актуальними і в наш час.

Письменниці (Л. Старицька-Черняхівська, Леся Українка та О. Кобилянська), виходячи за межі гендерної проблематики в бік феміністичних поглядів, переносять у своїх несах і оповіданнях акцент на трагедію талановитої жінки, яка віддалася мистецтву. Суспільство, і, насамперед, його чоловіча половина, не готове бачити в поетесах, музикантках і художницях їхній багатий духовний світ, їхню моральну красу, оскільки наближає до них традиційні мірки, основані лише на зовнішніх даних. Водночас, у своєму «Фрагменті» Кобилянська окреслює нові, модерністські варіанти стосунків між жінкою чи чоловіком і жінкою.

#### **Висновок і перспективи дослідження.**

Таким чином, українська література на межі XIX–XX століть презентувала як тип чоловіка-митця, так і тип жінки-митця. Завдяки цьому письменники і письменниці досить детально розглянули проблему взаємин статей у сучасному їм українському суспільстві, побудували свого роду ієрархію відносин між жінками і чоловіками, розглянули питання сім'ї та сімейної зради в її інтерпретації представниками протилежних статей.



*Подальші дослідження у цьому руслі повинні допомогти зрозуміти, чи змінюються у драматургії на початку ХХ століття гендерні акценти, і як це впливає на розвиток українського театру.*

**Ключові слова:** *гендер; фемінізм; українська драматургія; мала проза; стаття; митці і мисткині.*

*Стаття надійшла до редакції 5 червня 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. 68

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

Підписано до друку 28.11.2023 р. Формат 60 x 84 1/16

Папір офсетний. Ум. друк. арк. 9,8. Обл. вид. 9,9.

Зам. № .... Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛІВСЬКОГО

