

ISSN 2519-4496

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Випуск 73

Збірник наукових статей

Харків
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 6 від 26 грудня 2024 року)

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

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

Головний редактор: *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (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 Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika)* – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща. ► *Копелюк Олег 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, доцент Цюрихського університету мистецтв (Zurich University of the Arts), Швейцарія. ► *Рощенко 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. ► *Шопалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning 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 «Turnitin».

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 73. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 196 с. ISSN 2519-4496

У пропонованому випуску збірки наукових статей представлені розвідки, присвячені сучасній інструментальній музиці (розділ 1), актуальним питанням вокального мистецтва (2 розділ), а також дослідження в царині теоретичного музикознавства (3 розділ).

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

ISSN 2519-4496

**The Ministry of Culture and Strategic
Communications of Ukraine**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 73

Collection of Research Papers

Kharkiv
2024

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: *Nikolaievskia 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 Marianna* – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine. ► *Hromchenko Valeriy* – Dr. 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, Stanislaw 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, Docent of the Zurich University of the Arts, Switzerland. ► *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 *Turnitin* plagiarism check service.

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 73. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 196 p. ISSN 2519-4496

P 78

The proposed issue of the collection of scientific articles presents the studies devoted to modern instrumental music (section 1), current posers of vocal art (section 2), as well as the works in the field of theoretical musicology (section 3).

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Простір сучасної інструментальної музики

<i>Сердюк Я. О.</i>	Фортепіанні етюди Е. Раутаваари та Ф. Гласса: сучасні трансформації жанру	7
<i>Чуб М. А.</i>	Принципи композиторського стилю Ф. Мартена та їх втілення в «Тріо на популярні ірландські мелодії»	32
<i>Головань Є. А.</i>	Розширені техніки гри на фортепіано та їх відтворення в тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського	52
<i>Білова Є. Д.</i>	Вібрафон в ансамблевому музикуванні ХХІ століття (на прикладі Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано Д. Лазарєва)	71
<i>Горбаченко Р. А.</i>	Акордеонна творчість Максима Шалигіна: поєднання традицій і новаторства.....	86

Розділ 2. Світ вокального мистецтва

<i>Янь Сихань</i>	Вокально-сценічний образ Деспіни з опери В. А. Моцарта « <i>Così fan tutte</i> »: жанровий та виконавський аспекти	106
<i>Чжан Хао</i>	Образ Ромео з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі»: символічна структура і специфіка партії-трагедії	120
<i>Лю Дань</i>	Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико-стильова динаміка і структурні концепти)	137

Розділ 3. Питання теоретичного музикознавства

<i>Устюжаніна Н. Ю.</i>	Засади розвитку сучасної північноамериканської музичної теорії (на прикладі формування освітніх програм Принстонського та Єльського університетів)	151
<i>Седлецкий Ю. В.</i>	Музичний досвід: у спробах дефініції	170

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Space of modern instrumental music**

<i>Yaroslava Serdiuk</i>	Piano Etudes by E. Rautavaara and Ph. Glass: modern transformations of the genre	7
<i>Maksym Chub</i>	The principles of F. Martin's composer style and their embodiment in the «Trio on popular Irish melodies»	32
<i>Yevheniia Holovan</i>	Extended piano techniques and their reproduction in Leonid Hrabovsky's Trio for violin, double bass and piano	52
<i>Yelyzaveta Bilova</i>	Vibraphone in ensemble music of the 21 st century (on the example of D. Lazarev's Trio for flute, vibraphone and piano)	71
<i>Ruslan Horbachenko</i>	Maxim Shalygin's accordion creativity: a combination of tradition and innovation	86

Section 2. **The world of vocal art**

<i>Yan Sihan</i>	Vocal and stage image of Despina from W. A. Mozart's opera "Così fan tutte": genre and performance aspects	106
<i>Zhang Hao</i>	The image of Romeo from V. Bellini's opera "The Capulets and the Montagues": the symbolic structure and the specifics of en travesti part	120
<i>Liu Dan</i>	Modern choral art as an artistic system (historical and stylistic dynamics and structural concepts)	137

Section 3. **The issues of theoretical musicology**

<i>Nadiia Ustiuzhanina</i>	Basics of the modern North American music theory development (on the example of the formation of educational programs of Princeton and Yale Universities)	151
<i>Yurii Sedletsnyi</i>	Musical experience: in attempts to define	170

Розділ 1. ПРОСТІР СУЧАСНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

УДК 78:78.03:78(4/9):786

DOI 10.34064/khnum1-73.01

Сердюк Ярослава Олександрівна

Харківська державна академія культури,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано
e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com
ORCID iD: 0009-0009-1012-9119

Фортепіанні етюди Е. Раутаваари та Ф. Гласса: сучасні трансформації жанру

У статті розглянуто цикли фортепіанних етюдів фінського композитора Е. Раутаваари та американського композитора Ф. Гласса як приклади яскраво індивідуального трактування жанру в умовах стильового плюралізму музики ХХ–ХХІ століть. Мета дослідження – виявлення стилістичних рис музичного авангарду та постмодерну в названих творах, паралелей між ними та їх зв'язку із відповідними жанровими зразками класико-романтичної доби та першої половини ХХ століття. Вперше етюди Е. Раутаваари та Ф. Гласса представлено в єдиному контексті сучасних трансформацій жанру. За результатами комплексного (стильового, жанрового, структурного, компаративного) аналізу виявлено, що в етюдах Е. Раутаваари авангардні техніки поєднані із ширшим спектром стилістичних елементів: ознаками романтичного піанізму, імпресіоністичними та джазовими впливами. Ф. Гласс трактує жанр етюду в руслі естетики постмодерну та «нової простоти», використовуючи техніки мінімалізму. Попри помітні стилістичні відмінності, обидва цикли містять і спільні риси: концептуалізм, інтертекстуальність, конструктивізм. Також обидва опуси демонструють рух у бік демократичнішого, порівняно з авангардним, музичного стилю, заснованого на новому розумінні емоційної виразності та чуттєвої краси тематизму.

Ключові слова: фортепіанний етюд; авангард; постмодерн; мінімалізм; серіалізм.

Постановка проблеми.

Композиторська практика другої половини ХХ – початку ХХІ століття вирізняється винятковим розмаїттям стильових, технічних, жанрових рішень та художніх концепцій. З одного боку, згадаємо музичний авангард, що, починаючи з 50–60 років минулого століття, посів одне з чільних місць серед напрямів академічної музики й продовжує розвиватись і сьогодні (серіалізм, алеаторика, стохастика, сонористика, електронна музика та ін.). Цей напрям не тільки завершив процес формування «як принципово нової звукосфери музичного мистецтва, гранично відмінної від музики класико-романтичної традиції, <...> так і нових засад музичного сприйняття, зорієнтованих не стільки на мелодичне, скільки на цілісне “звукоферне” відчуття музики» (Горбачов, Станішевський, Різник, & Лобановський, 2023), але й значно розширив «межі естетичного освоєння звукового простору» за рахунок активного використання «шумових ефектів, <...> необроблених звучань, що існують у природі й соціальній сфері, електрозвукового синтезу, математично-ігрових моделей витворення музики» (там само), тобто відкрив нові шляхи синтезу мистецтв.

З іншого боку, строкату мапу стильових пошуків названого періоду доповнюють напрями, що виникли як певна протипага музичному авангарду (особливо його вже усталеним, академізованим формам), проте позначені частковим залученням до своєї «сфери впливу» його технічних надбань (наприклад, використанням засобів звукозапису та електронної обробки звуку). Йдеться, насамперед, про напрями мінімалізму й постмінімалізму, що в них, на думку О. Серової, яскраво втілена «естетика музичного постмодернізму» (Серова, 2016: 41), який «орієнтується на мелодизм, тональність, “нову простоту”» (там само).

Хоча в мистецтвознавчому дискурсі існує думка щодо історичного наступництва постмодернізму по відношенню до авангарду (Горбачов, Станішевський, Різник, & Лобановський: 2023), насправді, як видається, ці естетично-світоглядні моделі та сукупності мистецьких течій, що їх відображають, існували паралельно, принаймні

в останні десятиріччя XX століття, а їхні ознаки нерідко переплітаються в творчості одних і тих самих композиторів.

В умовах складних та суперечливих стильових пошуків другої половини XX–XXI століть виникають не тільки нові жанрові міксти або твори з оригінальними художніми концепціями та композиційними рішеннями, які не дають змоги однозначно віднести їх до якогось конкретного жанру. Заразом продовжують свій розвиток і традиційні жанри класико-романтичної доби, перетворюючись на поле для численних творчих експериментів, на простір для взаємодії окреслених вище естетичних настанов та елементів стильових напрямів авангарду й постмодернізму.

Сказане стосується й жанру фортепіанного етюдів, що залишається актуальним для сучасних композиторів.

Перспективним дослідницьким завданням у цьому контексті видається вивчення етюдних опусів видатних представників сучасної музичної культури, якими є Ейноюгані Раутаваара (1928–2016) – один із найвідоміших фінських композиторів другої половини XX – початку XXI століття – та Філіп Гласс (нар. 1937 р.), американський автор, що також є однією зі знакових фігур у музиці сьогодення.

По-перше, через те що період активної творчої діяльності Е. Раутаваари є хронологічно досить близьким до наших днів, а Ф. Гласс і досі продовжує плідну композиторську діяльність, доробок композиторів, зокрема цикли фортепіанних етюдів, ще не став предметом багатьох ґрунтовних наукових досліджень, особливо в українському музикознавстві.

По-друге, детальний розгляд та порівняння цих етюдних циклів може істотно доповнити картину розвитку жанру у другій половині XX – на початку XXI століття, наприклад, у вже згаданому контексті взаємодії авангардних та постмодерних тенденцій. Також подібний аналіз допоможе розширити уявлення про відбиття ідеї стильового плюралізму, характерної для мистецтва цього періоду, в конкретних музичних текстах.

Нарешті, музичний матеріал етюдів надає можливість не тільки простежити шляхи трансформації жанру в контексті оновлення музичної мови у XX–XXI століттях, але й сприяє виявленню зв'язків з усталеною жанровою традицією.

Останні дослідження і публікації за темою статті. В англomовному музикознавстві етюди Е. Раутаваари стали предметом спеціального дослідження лише в роботі Л. Е. Матамбо (Matambo, 2010), присвяченій фортепіанним творам композитора. Авторка розглядає опуси Е. Раутаваари для цього інструменту у хронологічній послідовності, відповідно до різних періодів його творчості, відмічених різними впливами, техніками письма та стильовими домінантами. Циклу етюдів присвячено порівняно невелику за обсягом главу дослідження. Авторка відносить їх до неоромантичного періоду творчості композитора, водночас вбачаючи в опусах цього етапу «ясні постмодерністські конотації» (Matambo, 2010: 86) завдяки залученню до системи індивідуального стилю композитора багатьох різнорідних елементів.

Серед інших опублікованих матеріалів, присвячених циклу етюдів Е. Раутаваари, – авторські коментарі до їх запису, виданого компанією *NaXos*, а також нотатки дружини композитора до запису циклу, що був здійснений 1987 року, які містять короткий опис композиційної ідеї твору та характеру кожного з етюдів (Rautavaara E., 1999; Rautavaara S., 1987).

В українському музикознавстві цикл етюдів Е. Раутаваари лише побіжно згадується в статті М. Чернявської та К. Тимофєєвої у зв'язку з проблемою розширення виконавського репертуару за рахунок сучасної музики (Чернявська, & Тимофєєва, 2022).

Етюдам Ф. Гласса присвячено певну кількість англomовних музично-критичних публікацій у періодичних виданнях, які переважно є рецензіями на концертне виконання етюдів або оглядами їхніх студійних записів. Найбільшу увагу автори публікацій приділяють історії та хронології створення циклу та особливостям його інтерпретації автором та різними піаністами. Деякі з авторів проводять аналогії з відомими дидактичними збірками та циклами художніх

етюдів класико-романтичної доби та першої половини XX століття, але без конкретизації (Barone, 2023; Franks, 2024; Siôn, 2025; Thrasher, 2014). Також історія створення етюдів композитором та досить загальні зауваження щодо їхньої образності, а також досвіду їх виконання та слухання містяться у збірнику есе, виданому разом із нотною партитурою (Glass, Brumbach, & Regas, 2023).

В українському музикознавстві цим творам наразі не приділено належної уваги. Цикл етюдів американського композитора епізодично згадує М. Остапчук, окреслюючи загальну панораму розвитку жанру у XX столітті й фактично лише констатуючи приналежність творів до напрямку мінімалізму (Остапчук, 2023). Єдина робота, в якій етюди Ф. Гласса стали предметом окремого дослідження, належить Н. Сидор, однак авторка доволі побіжно простежує основні композиційні та стилістичні риси і виконавські завдання циклу (Сидор, 2021).

Отже, **метою пропонованої розвідки** є виявлення стильових рис музичного авангарду та постмодерну в етюдних циклах Е. Раутаваари та Ф. Гласса, а також визначення точок перетину цих творів між собою та зі зразками жанру етюд класико-романтичної доби і першої половини XX століття.

Наукова новизна дослідження. Стаття є першим досвідом розгляду етюдних циклів Е. Раутаваари та Ф. Гласса в єдиному контексті трансформації жанру на межі XX–XXI століть та з позицій виявлення відмінностей і паралелей у його трактуванні у творчості двох видатних представників новітньої музичної культури. Також доповнюються наявні в наукових розвідках уявлення про взаємодію стильових засад авангарду та постмодернізму в цих опусах.

Методологія дослідження. У роботі застосовано методи стильового та жанрового аналізу, компаративний метод та аналітичні методи теоретичного музикознавства.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розглянемо хронологічно перший з етюдних циклів, що належить Е. Раутаваарі. **Шість етюдів оп. 42** написані у 1969 році. Головною композиційною ідеєю циклу є гра з конструктивними та фонічними

властивостями інтервалів, тому кожен етюд має відповідний заголовок: «Терції» (№ 1), «Септими» (№ 2), «Тритони» (№ 3), «Кварти» (№ 4), «Секунди» (№ 5), «Квінти» (№ 6).

Л. Е. Матамбо, вказуючи на неоромантичні та постмодерністські риси в циклі етюдів фінського композитора, констатує присутність таких стильових компонентів, як «містицизм, націоналізм та конструктивізм», що були характерними для попереднього, неокласичного, етапу творчого шляху Е. Раутаваари та, за словами Л. Е. Матамбо, збереглися під час повороту композитора до неоромантизму (Matambo, 2010: 87). Авторка також відмічає інтертекстуальність як одну з властивостей циклу етюдів Е. Раутаваари. Ця якість, на її думку, виражається в першому етюді в опорі на романтичні фактурні моделі, в четвертому – у застосуванні дзвоноподібних звучань (відображення містицизму та алюзія на більш ранній фортепіанний твір «Ікони», пов'язаний з православною релігійною традицією), у шостому – у фактурних та колористичних прийомах, що нагадують про фортепіанну музику Б. Бартока (Matambo, 2010: 92–97).

Хоча у циклі етюдів Е. Раутаваари дійсно переважають неоромантичні та постмодерністські риси, перспективною вважаємо також можливість простежити зв'язки цього твору з авангардизмом та серіальним періодом у творчості композитора, а також – стилістичні рівні, що виникають як результат взаємодії авангардних та неоромантичних елементів.

Із серіалізмом, по-перше, частково пов'язана сама концепція циклу, оскільки опора на певний інтервал як основу вертикальної та горизонтальної організації музичної тканини фактично є продовженням характерної для серіалістів ідеї тотальної регламентації всіх параметрів музичної мови: звуковисотності, ритміки, динаміки тощо. Також у двох із шести етюдів циклу – «Тритонах» і «Секундах» – Е. Раутаваара застосовує вільно трактовану дванадцятитоновість. До того ж, у інших етюдах циклу композитор створює весь тематичний матеріал із конкретних фактурно-гармонічних комплексів

(тематичної гармонії), з якими подекуди працює подібно до роботи із серією, застосовуючи прийоми інверсії, ракоходу, пермутації тощо.

Розглянемо, яким чином конструктивна ідея моноінтервальності проявляється в кожному з етюдів циклу, і як вона взаємодіє з іншими технічними принципами.

В *Етюді № 1 – «Терції»* – цей інтервал є основою як усього гармонічного плану, так і мелодичної організації твору. Як слушно зауважує К. Андерсон у відеолекції, присвяченій окремим етюдам циклу, Е. Раутаваара, на відміну, наприклад, від Ф. Шопена в *Етюді № 6* оп. 25, не ставить перед піаністом технічне завдання з гри паралельними терціями (Anderson, 2021). Він здійснює різнобічне композиторське дослідження барвисто-фонічного та конструктивного потенціалу цього інтервалу. З погляду фортепіанної техніки, Етюд є радше «вправою» на виконання гармонічних фігурацій широкого діапазону у швидкому темпі.

Форму Етюду досить умовно можна позначити у вигляді схеми ABV_1CA_1 , де частини A і A_1 виконують функції вступу, своєрідного зачину, та варійованої репризи-коди, а сегменти B , V_1 і C утворюють великий розділ розробкового типу.

Частина A побудована на діалозі між хоральними акордовими послідовностями в нюансі *f*, що надають музиці урочисто-бравурного характеру, та стрімкими арпеджіо. Фактично єдиним принципом, за яким тут формується гармонічна вертикаль, є нашарування терцій. Головного значення набувають великі мажорні септакорди та пласти з тризвуків і септакордів (наприклад, полігональне поєднання тризвуку *D-dur* та тонічного септакорду *F-dur*), а також малі мажорні септакорди. Розташування тонів акордів строго по терціях і застосування паралельного руху тризвуків та септакордів в тісному розташуванні в партіях правої та лівої рук утворює поліфонію пластів. Виникають дві мелодичні лінії, «потовщені» завдяки акордовим дублюванням.

В контексті загальної композиційної ідеї циклу важливим є те, що подальший тематичний матеріал в розділах B , V_1 і C повністю впливає з акордових комплексів вступу (A). Окремі фрагменти цих

вертикальних сполучень поєднуються між собою за комбінаторним принципом, транспонуються, що опосередковано нагадує роботу із сегментами серії та може розглядатись як певне відлуння захоплення композитора серіалізмом.

Так, в розділі В мелодична лінія правої руки, що виникає на тлі остинатних фігурацій, складається тільки з тонів септакордів, викладених у розділі А, як і низхідна мелодична лінія в басу в розділі С. У частинах В і В₁ гармонічний розвиток заснований на виокремленні вертикального сполучення двох великих мажорних септакордів (від тонів *d* та *f*, що також були представлені в початкових тактах Етюдів) та його транспонуванні на терцію й переміщенні вниз по тонах та півтонах. Розділ С знову починається з хоральної акордової послідовності, яка є варіантом початкового гармонічного комплексу, де деякі акорди транспоновані на півтон, що також нагадує перmutацію сегментів серії.

Маємо також зазначити, що принцип утворення вертикалі шляхом сполучення терцій, опора на септакорди як основу гармонії, їхнє «перетікання» з акорду в акорд в умовах плавного голосоведення, часте використання яскравого фонізму великого мажорного септакорду вказує також на зв'язок із джазовою гармонією, де згадане співзвуччя часто виконує функцію тоніки.

Таким чином, стилістика Етюдів № 1 має кілька складових. Нео-романтична та імпресіоністична втілюються на фактурно-синтаксичному рівні (стрімкі фігурації та кантиленна мелодія на їхньому тлі, бравурні акорди, рух паралельними тризвуками та септакордами в динаміці *p* і *pp*, їх колористичне трактування). Ще один стилістичний шар є фактично прихованим, віртуальним, він пов'язаний із композиційним рівнем організації музичного твору: сувора регламентація звуковисотної структури, виведення всього матеріалу з одного гармонічного комплексу відсилає до принципу тематичної гармонії, впровадженого композиторами епохи Романтизму та початку ХХ століття, і опосередковано відбиває принцип роботи з матеріалом в межах серіальної техніки.

У наступних етюдах Е. Раутаваара трактує власну композиційну ідею значно гнучкіше, ніж у першому. Наприклад, в *Етюді № 2 – «Септими»* – композитор відходить від тотального панування моноінтервальності: у творенні фігурацій застосовані не лише великі септими в основному вигляді, але й їх обернення – нони або секунди. Для створення горизонтальних мелодичних ліній також використана як секунда, так і септима. У процесі тематичного розвитку, варіюючи початкову фактурну формулу, Е. Раутаваара створює різні ритмічні модифікації інтервальних ходів на септиму: якщо в перших чотирьох тактах етюду всередині гармонічної фігурації застосовувались лише ходи на септиму з сильної долі на слабку, то надалі з'являються й затактові мотиви з ходом на цей інтервал. Використання обернень та ритмічне варіювання ключових інтонаційних елементів також свідчить про комбінаторний принцип роботи з матеріалом, частково пов'язаний із серіальною технікою.

Якщо в *Етюді № 1* акордова вертикаль формувалась майже винятково з терцій, без додавання інших інтервалів, то в «Септимах» часто яскравий та напружений фонізм великої септими підсилюється завдяки додаванню всередині кварта або тритона, тому виникають співзвуччя, що є, по суті, дисонантною модифікацією квартакорду.

В *Етюді № 3 – «Тритони»* – інтервал, який є основою музичної тканини, проявляється та «завойовує» чільне місце в гармонічній вертикалі поступово. У перших двох тактах першого речення він з'являється тільки на перших і третіх долях, і лише в другому реченні – на кожній долі такту, стаючи добре помітним для слуху. Тут Е. Раутаваара застосовує прийом обернення, нашаровуючи по вертикалі спочатку зменшені квінти, а потім – збільшені кварта. Також привертає увагу перенесення тритонів у різні пари голосів, спочатку три-, потім чотириголосної фактури. Таким чином, у цьому етюді, в умовах вільно трактованої дванадцятитоновості, композитор використовує принцип комбінаторики та поліфонічні прийоми, що також пов'язує «Тритони» із серіальним періодом його творчості.

Етюд № 4 – «Кварти» – за своєю композиційною логікою є своєрідною «аркою» до першого етюду. У цьому творі Е. Раутаваара так само звертається до типу фактури, що нагадує віртуозні етюди епохи Романтизму та початку ХХ століття (кантиленна мелодична лінія на тлі фігурацій в широкому регістровому діапазоні). Формування фактурної ланки відбувається завдяки вертикальному нашаруванню кварт, що схоже на терцієві вертикалі в Етюдi № 1. Як основний конструктивний елемент музичної тканини виступає інтервальний комплекс $d - g - a \mid g - a^1 - d^1$, побудований за принципом дзеркальної симетрії. Надалі цей комплекс варіюється завдяки комбінуванню його елементів та перестановки тонів за принципом ракоходу. У такий спосіб утворюється послідовність фігурацій по названих тонах кварт-акорду (найменша фактурна ланка довжиною в один такт), що далі транспонується на півтон. Однак у процесі тематичного розвитку композитор не всюди дотримується експонованої в початкових тактах акордової структури, активно варіюючи її висотну позицію та інтервальний склад. Також, як це вже було в «Септимах», Е. Раутаваара подекуди розв'язує дисонантні квартові гармонії у консонантні терцієві, таким чином відходячи від принципу моноінтервальності в чистому вигляді.

Увагу привертає зміна фактури в кульмінації перед кодою: з фігурацій виокремлюється квартово-секундова гармонія, що є частиною початкового інтервального комплексу, яка використовується для створення хоральної акордової послідовності.

Як і в першому етюдi циклу, на фактурно-фонічному та синтаксичному рівнях у «Квартах» простежується зв'язок із неоромантичною та імпресіоністичною стилістичними (квартові гармонії створюють відчуття простору та виконують колористичну функцію), а на рівні всієї композиції – із серіалізмом, через широко трактований комбінаторний принцип та окремі прийоми роботи з матеріалом (інверсія, ракоход, транспозиція сегментів фактурної ланки).

Найбільш яскраво раціонально-конструктивістське начало, властиве музичному авангарду, та зв'язок із серіалізмом проявляються

в *н'ятому етюді* – «*Секунди*», де присутні одразу декілька відповідних композиційних ідей.

Перша безпосередньо пов'язана з використанням вільно трактованої дванадцятитоновості (без застосування характерного для «класичної» додекафонії принципу неповторюваності тонів) зі всеінтервальною серією, даною в неповному вигляді.

Друга відбиває принцип моноінтервальності, що лежить в основі концепції циклу. У «*Секундах*» Е. Раутаваара дотримується його набагато послідовніше, ніж у попередніх етюдах. Так, протягом всього Етюд композитор проводить остинато в середніх голосах з великою секундою *des – es*, яке виконує роль як гармонічного супроводу, так і своєрідної осі симетрії, навколо якої вибудовуються лінії інших голосів. Також композитором майже винятково використовується інтервал секунди для формування мелодичних ліній всіх голосів поліфонічного чотириголосся.

Ще один конструктивний принцип, що широко застосовується в Етюді – дзеркальна симетрія. Його окремим проявом є прийом інверсії, який також виконує ключову роль у побудові всієї поліфонічної тканини твору. Так, основним типом голосоведення в Етюді є протилежний рух, де лінія одного голосу є оберненням лінії іншого, і композитор демонструє неабияку винахідливість, переносючи це відношення у різні пари голосів. На рівні гармонічної вертикалі названий принцип проявляється в одночасному застосуванні звучання певного інтервалу та його обернення. Одним з яскравих проявів принципу дзеркальної симетрії є побудова фігурацій з квінтолей – контрастного елементу, що виступає в діалозі з плавними мелодичними лініями. Квінтолі з'являються спочатку у верхньому регістрі сопрано, на тлі секундового остинато в середньому голосі, і складаються з малої нони, малої секунди, великої сексти та зменшеної кварта у висхідному русі, а потім – із цієї ж послідовності тонів у ракоході. Далі цей тематичний елемент звучить в оберненні, перенесений у нижній регістр, завдяки чому виникають дві симетричні побудови вище та нижче вісі симетрії – секундового остинато в середньому голосі.

Нарешті, крім інверсії та ракоходу, Е. Раутаваара застосовує в «Секундах» також імітацію, яка, однак, прихована всередині поліфонічної тканини. Мотиви, які повторюються в різних голосах, є інтонаційно нейтральними, що відсилає до поліфонічного письма епохи строгого стилю.

Таким чином, якщо в більшості попередніх етюдів Е. Раутаваара використовував окремі прийоми серіальної техніки, то в «Секундах» (як і в «Тритонах») композитор повертається до неї безпосередньо, хоча й у вільному трактуванні, характерному для музики другої половини ХХ ст.

В останньому, шостому, етюді – «Квінти» – Е. Раутаваара застосовує такий самий композиційний принцип, що й у «Терціях» та «Квартах». У перших чотирьох тактах фінального етюду експонується фактурно-гармонічний комплекс, що містить як квінтакорди по вертикалі (однак із доданими секундами та нонами, що привносять терпкість у консонантне звучання чистих квінт), так і хід на чисту квінту по горизонталі в лінії баса. Початкова фактурна ланка є фігурацією, в якій інтервал квінти, «зібраний» у вертикаль, припадає на сильну долю. Однак, якщо в попередніх етюдах фактурний рисунок викликав асоціації з романтичною та імпресіоністичною стилістикою, то у «Квінтах» Е. Раутаваара радше спирається на токатність, характерну для фортепіанної музики першої половини ХХ століття, що виражається в меншій щільності музичної тканини, більш скупому, «графічному», викладенні гармонії, перемінності метричних акцентів. У подальшому описаний вище фактурно-гармонічний комплекс, як і в «Терціях» та «Квартах», транспонується, змінює інтервальну структуру та подекуди чергується з іншими гармоніями.

Загалом, Е. Раутаваара трактує етюд як віртуозно-концертну п'єсу з насиченою поліфонізованою, та іноді, й суто поліфонічною, фактурою, зі значною кількістю складних технічних прийомів (пасажі, фігурації широкого діапазону у швидкому темпі, стрибки), не порушуючи в цьому плані усталеної традиції. Попри засадничу для всього циклу ідею моноінтервальності та опору на тематичні гармонічні

комплекси, а подекуди й на серію, інтонаційний зміст та гармонія (де переважає дисонантність) етюдів є складними та різноманітними.

Два зошити *Етюдів Ф. Гласса* створювались протягом 1994–2012 років. Сам композитор підкреслив дидактичну спрямованість збірки: «Я багато дізнався про гру на фортепіано, і в процесі вивчення музики я став кращим виконавцем» (цит. за: Franks, 2024). Ідея покращення техніки стала актуальною для композитора під час його виступів із власним ансамблем сучасної музики. Шлях до створення Етюдів почався з вивчення Ф. Глассом класичних вправ Ш. Ганона, а щодо своїх опусів в жанрі етюдів композитор зауважив: «...Вони були повністю пов'язані з моїми власними обмеженнями у гонитві за технікою» (цит. за: Barone, 2023).

У межах цієї статті розглянемо *перший зошит* Етюдів, у якому композитор відходить від радикального мінімалізму та повертає до естетики постмінімалізму, що поєднує опору на виразні можливості найпростіших музичних елементів, репетитивної і адитивної техніки (роботу з фактурно-гармонічними комплексами – патернами) та часткове повернення до тематизму в класичному розумінні й переосмислення класичних форм в сучасному контексті.

Таким чином, на відміну від циклу Е. Раутаваари, етюди Ф. Гласса часто не містять віртуозних завдань, характерних для етюдів ХІХ – початку ХХ століття. «Я не намагався компонувати, як Скрябін чи Рахманінов, які демонстрували техніку, яку вже мали», – зауважує сам композитор (цит. за: Barone, 2023). Загалом фактурні формули Етюдів передбачають гру в одній позиції і, частіше за все, є фігураціями (арпеджіо) малого діапазону (в межах однієї октави), на відміну від фактурних побудов значного регістрового діапазону в етюдах класико-романтичної та модерністської доби. Такий виклад нагадує альбертієві баси у творах віденських класиків. Зазвичай ці фактурні ланки обіграють тризвук в тісному розташуванні і триголосному викладі чи його оберненні. Гармонічна мова Етюдів першого зошиту загалом заснована на найпростіших зворотах, сформованих в межах класичної тональної системи, в яких, однак, нівельовано традиційні

ладові тяжіння та функціональні відношення, що наближає звуковисотну організацію циклу до модальності. Подекуди композитор використовує мажоро-мінорні акордові співвідношення, дисонантні поєднання голосів та політональні нашарування. Певні гармонічні прогресії відсилають до джазової стилістики. У цілому, в Етюдах Ф. Гласса відбувається, відповідно до естетики мінімалізму та «нової простоти», за термінологією Д. Андросової, «емансипація консонансу» (Андросова, 2005: 4). Як вказує дослідниця, ця термінологічна конструкція може бути використана для пояснення не лише змін у звуковисотній організації творів, але й «семантичної ситуації в “мінімальній” музиці: консонантності на рівні семантики, тоді як акустично та ладово дисонанси широко представлені у творах мінімалістів і у відповідних виконавських рішеннях» (там само: 12).

В умовах репетитивної техніки значну роль також відіграє ритмічна остинатність, що створює ефект «занурення» в один образ. Найбільшого розповсюдження в циклі Десяти етюдів першого зошиту набуває ритмічний рух восьмими тривалостями. З іншого боку, композитор, завдяки чергуванню різних ритмічних формул, досягає розмаїття фактурних рисунків. Йдеться, зокрема, про зіставлення тріолей та груп з чотирьох восьмих в Етюді № 1, поєднання тріолей та квартолей у розмірі 15/8, через що виникає своєрідна синкопована ритміка в Етюді № 2 тощо.

Найчастіше в першому зошиті Етюдів Ф. Гласс звертається до складних двочастинних структур, дещо рідше – до тричастинних та рондоподібних. Також у побудові форми композитор застосовує принцип конструювання більших розділів з відносно коротких сегментів (від 4 до 8 тактів), які будуються як на основі одного й того ж патерну, так і на основі двох або декількох різних. Таким чином, у першому випадку репетитивна та адитивна техніки поєднуються з варіаційністю, а в другому – з мозаїчною логікою побудови форми, характерною для романтичних, зокрема шуманівських, мініатюр та зразків музики ХХ століття, що побудовані за принципом

кінематографічної зміни кадрів. Також практично в усіх етюдах наявні вступ і кода.

Наприклад, композиційна логіка *Етюд № 1* відштовхується від контрасту двох фактурних формул. Перша – тріольні фігурації восьмими. Друга є триголосьям з основною та басовою мелодичними лініями, побудованими на гамоподібному русі, та гармонічним супроводом у вигляді дуольної пульсації восьмих. На основі цього зіставлення вибудовується композиція, що має ознаки трип'ятичастинної (вступ + $ABA_1B_1A_2$ + coda). Вступ і кода також контрастують з усім іншим матеріалом завдяки хоральній фактурі, що ніби «зупиняє» безперервний рух вісімок. При цьому розділи A , A_1 і A_2 складаються із трьох різних патернів, які відрізняються гармонічним наповненням, проте містять спільні звороти. Кожен з перших двох патернів повторюється двічі. Третій патерн розділу A є зовсім простим і лаконічним, він містить лише тоніку та тонічний квартсекстакорд і виконує функцію коди в першому розділі. Таким чином, в основі першого розділу лежить мініатюрна подвійна двочастинна структура з кодою. Другий розділ являє собою різновид п'ятичастинної структури з повторенням другої та третьої частин. Розділи A_1 і B_1 є скороченим повторенням розділів A і B . Кода, згідно з принципом обрамлення, повторює матеріал вступу з незначними змінами (на початку акордової послідовності зі вступу додається тонічна гармонія).

Композиція *Етюд № 2* поєднує репетитивність, адитивну техніку, варіантний розвиток та класичну тричастинність. Крайні розділи побудовані на одному патерні – фігурації з восьмих, що окреслює гармонічну послідовність, яка містить тонічний секундакорд та септакорди шостого та шостого низького щаблів, які надають звучанню м'якого ліричного характеру. Середній розділ заснований на цьому ж гармонічному патерні в новому фактурному оформленні: замість арпеджіо з'являються повторювані акорди в тісному розташуванні, доповнені секундовою інтонацією у верхньому голосі і окремими зворотами мелодичної лінії з першого розділу. В репризі, завдяки дублюванню початкової фігурації в октаву, відбувається фактурне варіювання

матеріалу першого розділу. Таким чином, контраст, властивий тричастинній формі, реалізується не через зміну тематичного матеріалу, а завдяки його фактурному переоформленню.

В *Етюді № 3* Ф. Гласс також розвиває ідею побудови складної форми з різних за фактурно-гармонічним наповненням сегментів-патернів. У результаті варійованого повтору та постійного перекомбінування трьох тематичних елементів, заснованих на репетитивності восьмитактних структур, виникає доволі масштабна композиція мозаїчного типу, яку умовно можна поділити на сім блоків, в межах яких реалізуються принципи двочастинності, тричастинності та рондальності. Така структура нагадує про «карнавальну» логіку п'єс Р. Шумана, шуманівських рондо, а також є відбиттям комбінаторного мислення, притаманного композиторам ХХ століття, але в умовах мінімалістичної естетики. Додамо також, що, на відміну від першого Етюду, всі патерни є подібними один до одного за ритмом, але істотно контрастують один з одним у ладогармонічному плані.

В основі композиції *Етюд № 4* – також поєднання репетитивної та адитивної технік, варіантного принципу розвитку та вільного трактування класичних принципів формотворення. «Каркасом» форми є складна подвійна двочастинна структура (ABA_1B_1) з кодою. У межах її першого розділу композитор поєднує три тематичних елементи: початковий патерн – політональне поєднання тонічних гармоній *g-moll* і *d-moll* – та дві його модифікації. Перша виникає в результаті транспонування початкової гармонічної фігурації вниз на тон та зміни її інтервального складу. Друга є результатом перенесення цієї ж фігурації спочатку на півтон угору, а потім – на півтон униз (в результаті виникає яскраве зіставлення тоніки з тризвуками II та IV низьких щаблів). Другий розділ містить початковий патерн Етюду та новий матеріал (рух вісімок паралельними терціями, поєднаний з гамоподібними фігурами у верхньому голосі на тлі гармонічних фігурацій у нижніх голосах). Цей новий елемент створює тональний контраст із попередніми: відбувається модуляція з *g-moll* у *f-moll*.

Після варіантних повторів обох розділів композитор повертає першу модифікацію початкового патерну першого розділу, що виконує функцію ходу перед кодою й, водночас, надає всій композиції Етюд рис рондальності. Остання модифікація містить новий елемент – тріольну фігурацію, що обіграє інтервал секунди.

Етюд № 5 демонструє повернення Ф. Гласса до репетитивності та адитивного процесу в розумінні, близькому до їх трактування в ранньому мінімалізмі: на тлі повторюваної без змін гармонічної прогресії, оформленої у вигляді «коливання» восьмих у партії лівої руки, розвивається кантиленна мелодична лінія, що варіюється завдяки поступовому додаванню тонів.

Композиція *Етюд № 6* є новим варіантом поєднання техніки патернів із класичними принципами формотворення. Завдяки варіюванню початкового тематичного елементу в першій частині (AA_1A_2), введенню іншого матеріалу на основі нового гармонічного патерну в середній частині та поверненню тематичних елементів першої частини у зворотному порядку (A_2A_1A) виникає складна тричастинна структура із дзеркальною репризою. Протягом всього твору композитор застосовує фактурне варіювання, а саме – прийом димінущії як основний засіб оновлення матеріалу (плавні мелодичні лінії у верхньому голосі поступово витісняються фігураціями). Також для досягнення локальної кульмінації в першій частині (елемент A_2) Ф. Гласс використовує фактурне *crescendo*: в названому фрагменті ледь не вперше в циклі виклад матеріалу починає нагадувати романтичну фортепіанну музику. Фігурації захоплюють ширший регістровий діапазон, з'являються щільні акордові побудови та дубльовані в октаву басові ноти, що додають звучанню об'єму.

Етюд № 7 є складною подвійною двочастинною композицією, де великі розділи містять менші тематичні блоки, що є варіаціями одного й того ж початкового патерну. Протягом твору композитор застосовує фактурне та регістрове варіювання (наприклад, у другому розділі відчуття контрасту створюють дуольні фігури чвертями з мелодичними стрибками на фоні тридольної пульсації у верхніх голосах

або викладення початкового гармонічного патерну у вигляді акордів *martellato*, що зіставляється з викладом «мелодія – супровід» у першому розділі).

В Етюді № 8 сполучаються декілька композиційних принципів: репетитивність раннього мінімалізму, що проявляється не стільки у повторенні гармонічних чи мелодичних патернів, скільки в ритмічній остинатності; варіаційність, яка поєднується з адитивною технікою та проявляється не тільки у мелодичних, але й у фактурно-гармонічних змінах; рондальність, що виникає завдяки рефрену, функцію якого виконує максимально лаконічний чотиритактовий фігураційний елемент, дубльований в октаву. Цей композиційний елемент сприймається як вступ до кожної з частин форми і асоціюється з темами-*motto* в романтичних сонатно-симфонічних циклах. Невеликі тематичні блоки скомпоновано таким чином, що форма Етюдів загалом має риси складної тричастинної із розвитком у середньому розділі, скороченою репризою, вступом і кодою.

Слід зазначити, що в цьому етюді композитор наближається до застосування теми в класичному розумінні. Таким чином, контраст між розділами досягається завдяки зіставленню двох тем, побудованих на різних гармонічних патернах (при цьому вони чергуються з елементом, що виконує функцію рефрену), а також істотним змінам у їх фактурному та ритмічному викладенні (наприклад, в середньому розділі першої теми початковий розмір 4/4 змінюється на 7/8, а її основна мелодична лінія майже повністю замінюється фігураціями, з яких ніби «виринають» її окремі звороти).

Звертає на себе увагу синтетичний характер коди, що містить окремі інтонаційні елементи та фактурні формули з середнього розділу і навіть нові мелодико-ритмічні формули. Наявність нового матеріалу є ніби натяком на присутність сонатної логіки, що передбачає досягнення нової якості в процесі розвитку, але в умовах мінімалістичної композиції.

В Етюді № 9 Ф. Гласс використовує в межах складної двочастинної композиції (вступ+AB+кода) репетитивну та адитивну техніку

в поєднанні з варіантно-варіаційним принципом розвитку та тональним контрастом. Проявом адитивного процесу є те, що в першій частині початковий фактурно-гармонічний патерн повторюється в наступному проведенні тематичного елементу з додаванням лише одного акордового тону. Так, в межах першої частини складається структура $AA_1A_2A_3$. Подібним чином композитор працює і з новим матеріалом в розділі В, що є, по суті, чотириголоссям із подовженими звуками в сопрано, мелодичною фігурацією в альті, що ніби «кружляє» навколо тоніки, остинатними гармонічними фігураціями в тенорі та органним пунктом у басі. Повтор цього тематичного блоку відбувається також із мінімальними змінами – додаванням тонів до педалі в сопрано. Варіантно-варіаційний принцип проявляється в тому, що друга частина завершується повтором матеріалу А першої частини в іншій тональності з іншою гармонією (*f-moll*, на відміну від початкового *c-moll*) та в іншому регістрі.

В Етюдi № 10 Ф. Гласс повертається до композиційних засад раннього мінімалізму. Всі тематичні елементи твору побудовані на одній гармонії – малому мажорному терцквартакорді, який слід трактувати не як домінанту до *Es-dur*, а радше як співзвуччя, утворене тонами міксолідійського звукоряду від *b*. На основі цієї гармонії виникає фактурно-ритмічний патерн у вигляді альбертієвих басів, що не змінюється протягом всього етюдy. На тлі цього гармонічного супроводу протягом усього твору чергуються кілька варіантів мелодичних ліній та фігурацій. В основу композиційної структури в цілому покладено вільно трактований принцип *da capo*, внаслідок чого повторюються цілі розділи та використовуються різні варіанти коди.

Наостанок зазначимо, що хоча перший зошит Етюдів і не є циклом у повному розумінні, він містить ознаки циклізації, а саме – своєрідне композиційно-драматургічне «crescendo», що виражається в поступовому ускладненні фактурних формул (за рахунок поліфонізації фактури, збільшення регістрового діапазону, поліритмічних поєднань) та форми етюдів. Також має місце образний контраст між першим

та останнім етюдами зошити – зіставлення медитативної лірики та енергійної моторності.

Загалом Ф. Гласс трактує етюд не як традиційну віртуозну п'єсу, а радше як одноафектну мініатюру, де ліричний характер поєднується з моторністю та медитативністю, а технічні завдання видозмінюються під впливом естетики мінімалізму. Складність виконання цих творів, таким чином, пов'язана з майстерністю тонкого, майже непомітного динамічного або артикуляційного варіювання однакового матеріалу, увагою до його повторень та мінімальних змін тексту, виявлення прихованої поліфонії, що відіграє помітну роль у створенні звукової «перспективи» в умовах максимально спрощеної фактури.

Висновки.

Отже, обидва етюдних опуси є прикладами яскраво індивідуального трактування жанру сучасними композиторами.

Етюди Е. Раутаваари перебувають на перетині авангарду і постмодерну, оскільки в них композитор застосовує авангардні техніки, але при цьому звертається й до ширшого кола елементів, що належать до романтичної, імпресіоністичної, неофольклорної лексики. Для циклу характерні такі риси, як складна, переважно дисонантна вертикаль із рудиментами додекафонної гармонії та певними «відлуннями» джазової, насичена поліфонічна фактура й віртуозність романтичного типу.

Етюди Ф. Гласса створені вже цілком в руслі естетики постмодерну, що виражається, насамперед, у «прозорості» музичної мови, відбитті гармонійного світосприйняття. Композитор також використовує широке розмаїття музичних лексем класичної та романтичної традиції (фактурні формули, що відсилають до фортепіанної музики віденського класицизму, гармонічні послідовності, що склались у межах класичної тональності, а також елементи джазової акордики), але в новій якості, продиктованій техніками мінімалізму. Про постмодерну естетику нагадує й витончена гра композитора з класичними формотворчими принципами та структурами. Ці твори від Етюдів Е. Раутаваари відрізняють максимальна економія фактурно-

гармонічних та суто піаністичних засобів, опора на консонанс та тонально-модальні принципи висотної організації.

Попри очевидні стилістичні відмінності, обидва опуси містять риси, спільні для музичного мистецтва XX–XXI століть.

1. Це концептуалізм, що проявляється в наявності індивідуальної керівної ідеї в кожному циклі: відродження «звучного, широкого стилю фортепіано, що використовує весь діапазон клавіатури» (Rautavaara, 1998); асоціативний ряд, що виникає у зв'язку із фонізмом різних інтервалів у Е. Раутаваари; шлях до фортепіанної майстерності та віртуозності, трактованої в руслі естетики мінімалізму у Ф. Гласса. На нашу думку, частиною концепції обох циклів є також ідея самообмеження, що виражається у Е. Раутаваари в принципах моноінтервальності, тематичної гармонії та в застосуванні серіальної техніки, а у Ф. Гласса – в розкритті виражального потенціалу найпростіших елементів музичної мови та в репетитивній техніці.

2. В обох опусах простежується інтерес до конструктивізму, що втілюється в максимально винахідливому застосуванні обмеженого набору тематичних елементів, їх поєднанні та розвитку за принципом комбінаторики, широко уживаним у музиці XX–XXI століть.

3. Також обидва етюдних цикли продовжують класико-романтичні традиції жанру та стилістичні тенденції першої половини XX століття. Композитори тяжіють до жанрового типу, представленого у творчості Ф. Шопена або К. Дебюссі (а раніше – К. Черні, М. Клементі та інших), для якого характерним є опора на один вид фактури і техніки в межах одного твору (на противагу, зокрема, етюдам Ф. Ліста з їх розмаїттям фактурних формул та віртуозних прийомів, підпорядкованих програмному задуму). З етюдним циклом К. Дебюссі твори Е. Раутаваари пов'язує також ідея моноінтервальності.

4. В обох циклах індивідуально втілюються й інші спільні для музики XX–XXI століть тенденції. У стилістиці етюдів Е. Раутаваари відбивається шлях як до емансипації дисонансу, що мав місце в першій половині XX століття, так і до повернення консонансу. «Емансипація консонансу» як в суто акустичному, так і в семантичному плані

набуває кульмінаційного вираження вже в етюдах Ф. Гласса. Таким чином, обидва опуси в різний спосіб стають частиною процесу віднайдення композиторами ХХ–ХХІ століть, після надмірної складності та елітарності авангарду, доступнішого для широкого загалу та демократичнішого стилю, заснованого на новому трактуванні принципів емоційної виразності та чуттєвої краси музичного тематизму.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням інших зразків сучасної фортепіанної музики з позицій стилєвих взаємодій постмодерного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Андросова, Д. (2005). *Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Горбачов, Д. О., Станішевський, О. Ю., Різник, О. О., & Лобановський, Б. Б. (2023). Авангардизм. *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-42265>
- Остапчук, М. М. (2023). *Фортепіанні етюди українських композиторів*. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет.
- Серова, О. (2016). Музичний мінімалізм: від еспатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*, 9, 40–45.
- Сидор, Н. (2021). *Стильові особливості фортепіанної творчості Філіпа Гласса. Виконавський аспект (на прикладі «Етюдів для фортепіано»)*. (Бакалаврська робота). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Чернявська, М. С., & Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–68. DOI 10.34064/khnum2-29.03
- Anderson, C. (2021). Rautavaara: Etudes op.42. *The Independent Pianist*. <https://independentpianist.com/rautavaara-etudes-op-42/>
- Barone, J. (2023). Philip Glass's Piano Etudes: A Diary of an Influential Life. *New York Times*, Nov. 16, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/11/16/arts/music/philip-glass-piano-etudes.html>
- Franks, R. (2024). Philip Glass Piano Etudes – a pleasurable way to improve your piano technique. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/features/works/philip-glass-piano-etudes>

- Glass, Ph., Brumbach, L.(ed.), & Regas, A. L. (ed.) (2023). *Studies in Time. Essays on the Music of Philip Glass*. New York: Artisan.
- Matambo, L. E. (2010). *The solo piano music of Einojuhani Rautavaara*. (Master of Music's thesis). Rhodes University. Makhanda.
- Rautavaara, E. (1998). About This Recording [Liner Notes to Rautavaara: Piano Works. Naxos 8.554292]. Mäntyjärvi, J. & Tullberg, D. (Trans.). In Einojuhani Rautavaara, *Works for piano. Piano Sonatas No.1 & 2. Icons. Etudes*. Laura Mikkola, piano. Naxos Records. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.554292&catnum=554292&filetype=AboutThisRecording&language=English>
- Rautavaara, S. (1987). *Works for piano*. (CD liner notes). Helsinki: Ondine recordings.
- Siôn, P. (2025). Glass The Complete Piano Etudes. *The Gramophone Newsletter*. <https://www.gramophone.co.uk/review/glass-the-complete-piano-etudes>
- Thrasher, S. W. (2014). Philip Glass's Etudes: the sound of a lifetime. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/08/philip-glass-etudes-the-sound-of-a-lifetime>

REFERENCES

- Anderson, C. (2021). Rautavaara: Etudes op. 42. *The Independent Pianist*. <https://independentpianist.com/rautavaara-etudes-op-42/> [in English].
- Androsova D. (2005). *Minimalism in Music: Direction and Principle of Thinking*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Barone, J. (2023). Philip Glass's Piano Etudes: A Diary of an Influential Life. *New York Times*, Nov. 16, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/11/16/arts/music/philip-glass-piano-etudes.html> [in English].
- Chernyavska, M. S., Timofeyeva, K. V. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX, 43–68. DOI: 10.34064/khnum2-29.03 [in Ukrainian].
- Franks, R. (2024). Philip Glass Piano Etudes – a pleasurable way to improve your piano technique. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/features/works/philip-glass-piano-etudes> [in English].
- Glass, Ph., Brumbach, L.(ed.), & Regas, A. L. (ed.) (2023). *Studies in Time. Essays on the Music of Philip Glass*. New York: Artisan [in English].
- Horbachiov, D. O., Stanishevskiy, O. Yu., Riznyk, O. O., & Lobanovskiy, B. B. (2023). Avant-garde. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. <https://esu.com.ua/article-42265> [in Ukrainian].

- Matambo, L. E. (2010). *The solo piano music of Einojuhani Rautavaara*. (Master of Music's thesis). Rhodes University. Makhanda [in English].
- Ostapchuk, M. M. (2023). *Piano Etudes of Ukrainian Composers*. Rivne: Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
- Rautavaara, E. (1998). About This Recording [Liner Notes to Rautavaara: Piano Works. Naxos 8.554292]. Mäntyjärvi, J. & Tullberg, D. (Trans.). In Einojuhani Rautavaara, *Works for piano. Piano Sonatas No.1 & 2. Icons. Etudes*. Laura Mikkola, piano. Naxos Records. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.554292&catnum=554292&filetype=AboutThisRecording&language=English> [in English].
- Rautavaara, S. (1987). *Works for piano*. (CD liner notes). Helsinki: Ondine recordings [in English].
- Sierova, O. (2016). Musical minimalism: from shocking to communicative humanism. *Culturological Thought*, 9, 40–45 [in Ukrainian].
- Siôn, P. (2025). Glass The Complete Piano Etudes. *The Gramophone Newsletter*. <https://www.gramophone.co.uk/review/glass-the-complete-piano-etudes> [in English].
- Sydor, N. (2021). *Stylistic features of Philip Glass' piano work. Performance aspect (on the example of "Etudes for Piano")*. (Bachelor's thesis). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy [in Ukrainian].
- Thrasher, S. W. (2014). Philip Glass's Etudes: the sound of a lifetime. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/08/philip-glass-etudes-the-sound-of-a-lifetime> [in English].

Yaroslava Serdiuk

Kharkiv State Academy of Culture,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Piano Department
e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com
ORCID iD: 0009-0009-1012-9119

Piano Etudes by E. Rautavaara and Ph. Glass: modern transformations of the genre

Statement of the problem. The article considers piano Etudes by the Finnish composer E. Rautavaara and the American composer Ph. Glass as examples of a vividly individual genre interpretation in the context of the stylistic pluralism of the XX–XXI centuries.

Recent research and publications. In English-language musicology, *Etudes* by E. Rautavaara became the subject of special research only in the work by L. E. Matambo (2010). In Ukrainian musicology, E. Rautavaara's *Etudes* is only briefly mentioned in the article by M. Chernyavska and K. Timofeyeva (2022). A number of English-language critical publications are devoted to Ph. Glass's *Etudes* (Barone, 2023; Franks, 2024; Siôn, 2025; Thrasher, 2014). The collection of essays (Glass, Brumbach, Regas, 2023) contains the history of the composer's creation of *Etudes* and rather general remarks on their imagery, experience of performance and listening. In Ukrainian musicology, Ph. Glass's *Etudes* were studied only in the N. Sydor's work (2021), where the main compositional and stylistic features and performing tasks of the cycle are traced rather fluently.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the avant-garde and postmodern peculiarities in the cycles of piano *Etudes* by E. Rautavaara and Ph. Glass, their common features, connection with classical-romantic and early twentieth century samples. The methods of style, genre, and comparative analysis, as well as the of analytical methods theoretical musicology were used in the study. For the first time, the *Etudes* of E. Rautavaara and Ph. Glass are presented in a common context of modern genre transformations.

Research results. E. Rautavaara's *Etudes* are the virtuoso pieces with a rich polyphonic texture and diversity of complex techniques. Despite their fundamental mono-interval idea, reliance on thematic harmonic complexes and sometimes on the series, the intonation content and harmony language of the *Etudes* are rich, complex, and diverse. Ph. Glass treats the etude not as a traditional virtuoso piece, but rather as a single-affect miniature, where the lyric combines with motor motility, and meditateness, and the pianistic tasks are modified under the influence of minimalism techniques.

Conclusion. In E. Rautavaara's *Etudes*, avant-garde techniques combine with a wider range of stylistic elements: romantic pianism signs, impressionistic and jazz idioms. Ph. Glass's *Etudes* are in line with the aesthetics of postmodern, using the techniques of minimalism. Despite the noticeable stylistic differences, both *Etudes* cycles contain common features: conceptualism, intertextuality, constructivism. Also, both opuses demonstrate a move towards a more democratic musical style compared to the avant-garde.

Keywords: piano etude; avant-garde; postmodernism; minimalism; serialism.

Стаття надійшла до редакції 17 жовтня 2024 року

УДК: 78.071.1(494)(092):785.73

DOI 10.34064/khnum1-73.02

Чуб Максим Андрійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, старший викладач,
кафедра камерного ансамблю
e-mail: maxbranches13@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

**Принципи композиторського стилю Ф. Мартена
та їх втілення в «Тріо на популярні ірландські мелодії»**

Франк Мартен (1890–1974) – видатний композитор XX століття, який зробив неповторний внесок у скарбницю світового музичного мистецтва. Його творчий доробок складається з широкого спектра музичних жанрів: від обробок народних мелодій до симфонічних, ораторіальних та оперних творів. Композиторське письмо Ф. Мартена поєднує елементи різних музичних напрямів, включаючи неокласицизм, імпресіонізм та експресіонізм. На ґрунті виконавської інтерпретації Фортепіанного тріо автор статті ставить за мету виявлення принципів композиторського стилю Ф. Мартена в його камерно-інструментальних творах. Дослідження є першим досвідом інтонаційно-драматургічного аналізу Фортепіанного тріо, яке раніше не ставало предметом вивчення у світовому та українському музикознавстві. Застосовано також інші музикознавчі підходи до розгляду твору (історичний, жанровий, стильовий) та власне аналіз елементів його музичної мови, що дозволило визначити індивідуальні принципи творчого мислення композитора, які виокремлено у висновках статті. Виявлено, що Ф. Мартен переосмислює класичні принципи розвитку тематизму, вільно трактує традиційні форми камерно-інструментальної музики, обирає ритмічний та поліфонічний розвиток у якості основних формотворчих чинників, також відводячи значну роль тематичним зв'язкам, застосовує жанрову семантику як потужний виразний прийом. Названі принципи композиторського стилю Ф. Мартена презентують унікальний сплав концептуальності та експериментаторства у намаганні митця впровадити традиційні елементи ірландського музичного фольклору у сферу академічної музики.

Ключові слова: камерно-інструментальна творчість; композиторський стиль; тріо; фольклорна традиція; виконавська стилістика; інтонування; звукообраз; ритміка.

Постановка проблеми.

Франк Мартен (1890–1974) є видатним композитором XX століття, який зробив неповторний внесок у скарбницю світового музичного мистецтва. Він є втіленням національної гордості Швейцарії, одним з композиторів, які отримали широке визнання за межами країни. Ф. Мартен прожив довге життя і досяг визначних вершин у своїй плідній кар'єрі. Каталог його творів складається з широкого спектра музичних жанрів: від найпростіших обробок народної музики до симфонічних, ораторіальних та оперних творів. Його творчість відобразила особливості історії та глибинні традиції культури Швейцарії. Багатогранний талант Ф. Мартена як композитора, педагога, виконавця, теоретика, письменника та громадського діяча вплинув на розвиток національної композиторської школи. Шляхом концептуалізації творів він підкреслив естетичну цінність і життєздатність найрадикальніших стилів та композиторських технік свого часу. Еволюціонуючи, композиторський стиль Ф. Мартена увібрав німецькі музичні традиції (зокрема, Й. С. Баха), принципи письма французьких імпресіоністів, риси різноманітної екзотичної народної музики та дванадцяти-тонову техніку А. Шенберга.

Актуальність теми статті зумовлює факт відсутності в українському музикознавстві інформації щодо камерно-інструментальної спадщини видатного майстра та специфіки його художнього мислення. Помітною є й переважна відсутність у репертуарі вітчизняних виконавців творів швейцарського композитора.

Новизна дослідження зумовлена тим, що воно є першою спробою інтонаційно-драматургічного аналізу Тріо на ірландські народні теми для фортепіано, скрипки та віолончелі Ф. Мартена для виявлення принципів його композиторського стилю та ансамблевих труднощів у виконанні твору.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Біографічні відомості про Ф. Мартена, риси його особистості та його творчість містяться у джерелах франкомовного (Petroux, 2001), німецькомовного (Kämper, 1993; Kaufmann, 1993) та англomовного (Tapper, 1964; King, 1990; Cooke, 1993; McCabe, 2000; Bruhn, 2011; Poop, 2017) походження. Великий анотований біографічно-бібліографічний довідник Ч. Кінга (King, 1990) є значним кроком до усунення прогалин у музикознавстві, пов'язаних із творчістю Ф. Мартена. Він є доволі інформативним і може слугувати підґрунтям для вивчення творчості швейцарського майстра науковцями та виконавцями, хоча й не містить аналізу конкретних творів. У дослідженні Б. П. Маккейба (McCabe, 2000) простежується історія та хронологія створення гітарного шедевр Ф. Мартена «*Quatre Pièces Brèves*», але, крім цього, окреслюються принципи композиторського стилю Ф. Мартена в цілому та розглядаються окремі елементи творів із погляду значення їх для виконавця. У праці американки Ч. Х. Пун міститься біографічна інформація, окреслено творчі здобутки раннього та зрілого творчих періодів, також наявні важливі матеріали про співпрацю композитора з науковцем Емілем Жаком-Далькросом (Poop, 2017). Цей період співпраці зіграв важливу роль у становленні принципів композиторського письма Ф. Мартена та знайшов своє відображення у Фортепіанному тріо, створеному 1925 року, яке аналізується в цій статті.

Крім названих праць, існують тексти офіційних виступів, публічних лекцій та наукових робіт, а також щоденникових записів та листів самого Ф. Мартена, рецензії і критичні статті, що виходили у швейцарській та німецькій періодичній пресі з початку 1930-х до середини 1970 років. З одним із таких критичних відгуків, що був надрукований 1930 року в 11 випуску «*Schweizerische Musikzeitung*» («Швейцарської музичної газети») можна ознайомитися на вебсайті Товариства Франка Мартена (Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes, n.d.). На теренах українського музикознавства знаходимо лише статтю авторства Д. Козик (2023), що присвячена оперно-симфонічній творчості композитора.

Мета цієї статті – репрезентувати принципи індивідуального композиторського стилю Ф. Мартена у сфері камерно-інструментальної творчості на прикладі його Фортепіанного тріо. Для цього окреслено і виконано такі завдання:

- надати стислу характеристику творчості композитора;
- проаналізувати архітекtonіку та інтонаційно-драматургічну структуру Фортепіанного тріо;
- окреслити деякі ансамблеві труднощі, що виникають у процесі виконання циклу.

Методологія дослідження. Ця розвідка спирається на широкий спектр підходів до аналізу музичного твору, напрацьованих у сучасному музикознавстві. Так, *історичний* підхід розкриває новаторство та концептуальність композиторського стилю Ф. Мартена; *жанровий* – дозволяє осмислити ієрархію загального та специфічного у вибраному творі; *стильовий* – допомагає визначити індивідуальні принципи композиторського мислення в контексті загальної панорами розмаїття стилістичних течій музики ХХ століття; відповідні *узагальнення* зроблено на підставі *структурно-функціонального аналізу* елементів формотворення та музичної мови (мелодики, метроритму, гармонії, фактури) «Тріо на теми ірландських народних мелодій».

Виклад основного матеріалу дослідження.

Франк Мартен народився 15 вересня 1890 року в Женеві та був десятою дитиною в родині пастора-кальвініста Шарля Мартена та його дружини Поліни Мартен. У віці 16 років юнак почав брати приватні уроки фортепіанної гри та композиції у Йозефа Лаубера (King, 1990: 32). Фортепіано (на якому він із раннього дитинства самотужки намагався навчитися грати) стало улюбленим інструментом митця, багато в чому завдяки своєму «оркестровому» потенціалу.

Ф. Мартен не отримав офіційної консерваторської освіти. Він здобував необхідні знання, зокрема, відвідуючи репетиції Женевського симфонічного оркестру з метою засвоєння принципів оркестрування. У цей період свого професійного становлення митець зосередив увагу також на вивченні гармонії та контрапункту.

У 1915 році молодий музикант познайомився з авторитетним швейцарським диригентом та композитором Ернестом Ансерме, головним диригентом Женевського симфонічного оркестру, відомим пропагандою сучасної на той момент музики, зокрема, К. Дебюсі та М. Равеля. З часом між Е. Ансерме і Ф. Мартеном зав'язалася дружба, а згодом Е. Ансерме став одним із найпалкіших прихильників музики Ф. Мартена, диригуючи багатьма прем'єрами його творів.

Під час Першої світової війни Ф. Мартен перебував на армійській службі, що призвело до призупинення його композиторської діяльності на три роки. Після війни композитор жив у Цюриху, Римі та Парижі, де знайомився з новітніми стилями композиції початку ХХ століття.

Захоплення Ф. Мартена експериментами з ритмом привело його до Інституту Еміля Жака-Далькроза, де він навчався в 1926–1928 роках. По закінченні навчання композитор отримав посаду професора імпровізації і теорії ритму й тісно співпрацював із Е. Жаком-Далькрозом як засновником та директором цього навчального закладу (учнем Г. Форе, Л. Деліба та А. Брукнера). Протягом 1950–1957 років Ф. Мартен регулярно їздив у Кельн, щоби викладати композицію у Вищій школі музики, де серед його учнів був, зокрема, і Карл-Гайнц Штокгаузен. У цей період композитор також подорожував по всьому світові, виконуючи свої твори. Останні роки свого життя композитор провів, не залишаючи творчої діяльності, в Амстердамі. Помер він у віці 84 років (згідно з: Roop, 2017: 21–23).

Ф. Мартен вважав себе пізнім початківцем у творчій діяльності та, за думкою дослідників (Сооке, 1993: 134–136) не визначився із композиторським стилем до кінця своєї кар'єри. Незважаючи на те, що він виріс у франкомовному оточенні Швейцарії, його музичний досвід складався, в основному, завдяки знайомству з німецькою музикою, оскільки вона найчастіше звучала у колі його родини.

Першим *камерно-інструментальним* твором, що розпочав експериментальний період творчості Ф. Мартена, був Фортепіанний квінтет (1919). У віці 12 років юнак був зворушений виконанням «Страстей за Матфеєм» Й. С. Баха (Roop, 2017: 24); особливе враження на нього

справила гармонічна мова твору, насичена хроматизмами (там само: 47). Вплив геніальної композиції німецького майстра згодом знайшов відображення у Фортепіанному квінтеті Ф. Мартена. Утім, окрім мотивної структури, що відсилає до музики Й. С. Баха, у деяких з ранніх творів Ф. Мартена залучено також елементи шенберговської дванадцятитонової техніки (там само: 24–25). «У 1930-х роках Мартін познайомився з дванадцятитонною технікою Шенберга, шукаючи метод організації своєї складної гармонічної мови. Розуміння Мартіном цього нового методу та його ентузіазм привели до адаптації ним дванадцятитонової техніки Шенберга у його композиціях (Roop, 2017: 48).

Хоча Ф. Мартен був прихильником дванадцятитонової тонової серійної техніки А. Шенберга, розуміння ним музичної естетики, як зауважують дослідники, не дозволяло йому повністю прийняти концепцію додекафонії (King, 1990: 6), бо Ф. Мартен вважав, що відмова від тональності приводить до втрати величезного багатства музичних стилів минулих століть. «Часткове використання дванадцятитонової техніки, – стверджував композитор, – допомогло мені звільнитися від набутих звичаїв і готових формул. Де я ніколи не міг наслідувати А. Шенберга, це в області атональності, проти якої я ставлю все своє музичне відчуття. Розглядаючи атональність, я відчуваю те ж саме, що й перед архітектурним витвором, у якому недостатньо ретельно зроблено розрахунок гравітаційної опори...» (цит за: Turper, 1964: 13).

Однією з найбільш значущих змін у композиторському стилі Ф. Мартена в 1920 роках став його поворот до ритмічних експериментів. Женевська комедія доручила композиторові написати музику до вистав Софокла «Цар Едіпа» та «Едіп в Колоні». Ця робота дала йому можливість дослідити ритми давньогрецької поезії. Ф. Мартін також експериментував із поліритмічними структурами індійської музики та адитивною ритмічною технікою болгарського фольклору. Ці сміливі пошуки у сфері ритміки знайшли своє відображення і у його *Фортепіанному тріо на теми народних ірландських мелодій*.

Ф. Мартен в якості музикознавця-науковця, педагога, диригента і виконавця працював у Національній бібліотеці в Парижі, де й вивчав

колекції ірландських народних пісень, використавши щонайменше десять автентичних мелодій, щоби створити музичну «тканину» своєї тричастинної ірландської «фантазії» (Christiansen, n.d.). Десятиліття, яке передувало написанню цього яскравого твору, ознаменувалося переходом «від відлуння епохи пізнього Романтизму до крихкої та сміливої» музики Ф. Пуленка, Б. Бартока, Е. Шультца та інших (там само). Користуючись музичними ідеями ірландського фольклору, композитор намагався максимально наблизитися до його жанрових, мовних та структурних особливостей. Він унікав будь-яких змін у мелодіях, використовуючи кожную з них повністю та не додаючи жодних гармоній, які могли б змінити оригінальну атмосферу звучання (Frank Martin. *Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes*, n.d.). Як зауважує дослідниця К. Христіансен, Тріо чудово вписувалося в картину сучасного композиторові музикування як твір, що був здатним здивувати представників консервативного напрямку тодішнього музичного мистецтва (згідно Christiansen, n.d.).

Перша частина (Allegro moderato) «повністю заснована на ритмічній прогресії, використовуючи *accelerando* на послідовних етапах», – зауважує автор критичних нотаток у «*Schweizerische Musikzeitung*», – тобто в кожному новому розділі форми. Запис та звучання кожної нової музичної думки характеризоване поступовим пришвидшенням темпу. У цьому щільному русі майже немає повторної появи тем; єдність музичної тканини забезпечується ритмічними співвідношеннями між різними мелодіями (там само; цит. за: Frank Martin. *Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes*, n.d.). Звучання частини нагадує кельтський танок із відповідними акцентами, модальними мелодіями та натяком на звучання волинки (Christiansen, n.d.). Загалом, форма першої частини має риси сонатності, але без вираженого контрасту між темами й без точної репризи, вона також характеризується багатотемністю, завдяки чому тяжіє до контрастно-складеної.

Перша тема головної партії починається з поодиноких квінт в партії правої руки із синкопованим ритмом в тридольному такті та басом

у партії лівої руки. Вступ скрипки та віолончелі відбувається із затакту. Ладова основа теми, що виконується в унісон струнними інструментами, – дорійський лад від тону *g*. Цікавим є поєднання тріольної та дуольної ритміки в мелодії. У репризі теми фактура партії фортепіано ускладнюється завдяки безупинному ритмічному руху восьмими тривалостями. До чистих квінт у верхньому регістрі додається активніший мелодичний супровід у басових голосах. Паралельний рух малих мінорних септакордів відсилає до імпресіоністичної стилістики.

Друга тема головної партії (*Piu mosso*) звучить у віолончелі і являє собою більш жваву чотиридольну танцювальну мелодію. Позначка *dolce* вказує на необхідність м'якого звуковидобування у віолончельній партії, на витонченість і пластичність фразування. Гармонічне та ритмічне оформлення теми композитор доручає фортепіано та скрипці, фактично дублюючи їхню фактуру. Особливу увагу він приділяє синкопам, що підкреслюють танцювальний характер теми. Ф. Мартен використовує динамічні «хвилі» у побудові фраз, позначаючи початок кожної з них ремаркою *p*. Друге проведення теми відрізняється дрібнішою ритмічною пульсацією в акомпанементі (восьмими тривалостями), активнішим ритмічним рухом віолончельної теми. Гострий штрих *staccato* підкреслює цю ритмічну пружність.

Подальший розвиток тематизму пов'язаний з поверненням першої теми головної партії (тактовий розмір змінюється на тридольний) та передачею тематичної «естафети» скрипці. Фортепіано з віолончеллю продовжують виконувати акомпануючу функцію. Гармонічний шар, зосереджений в основному у фортепіанній партії, містить септакорди різного складу на кшталт джазових, завдяки чому створюється цікаве поєднання фольклорного тематизму із джазовою гармонією. Далі відбувається діалог між партіями струнних інструментів.

Нова активна енергійна тема (з авторською ремаркою *Allegro marcato*), поява якої знаменує собою кульмінацію розвитку обох тематичних розділів головної партії та початок зони побічної, викладена октавами в партії правої руки піаніста. Синкоповані бази в лівій руці фортепіанної партії у сполученні із примхливою ритмікою

мелодичної лінії створюють особливий колорит звучання, що дещо нагадує джазову музику.

Нова темпова позначка (чверть=152) вказує на початок розділу, де композитор переносить виклад тематизму до партії скрипки. Повернення початкової теми (першого тематичного розділу головної партії) знаменує початок розробки. Фортепіанний акомпанемент до скрипкового викладу теми насичується дисонуючими акордами (крайні звуки яких складають зменшену октаву) у синкопованому активному ритмі. Ця зміна музичного образу може бути інтерпретованою як відображення емоційного стану, пов'язаного із тривогою, сум'яттям або навіть гнівом. Далі у розробці композитор використовує контрапунктичне поєднання основних тем першої частини та нового матеріалу, завдяки чому утворюються різноманітні поліритмічні та політональні сполучення.

Активний розвиток тематизму в позначеному ключі завершується кульмінацією (*Piu mosso*, чверть=168), де тематичні побудови викладено в партії фортепіано, фактура якої насичена акордовими послідовностями у швидкому темпі. Кульмінаційне звучання підсилюють також акцентовані квінти в партії струнних. Цей розділ є значно видозміненим проведенням спочатку другої теми головної, потім тематизму побічної партії, тобто має риси дзеркальної репризи.

Стрімка кода, що сприймається також як другий розробковий розділ, будується на низці нових тем, інтонаційно споріднених із попередніми. У фортепіанній партії повертаються «таємничі» квінти початкового розділу із гострим, сухим штрихом. У гармонії активно використовується джазова акордика (малі й великі мінорні септакорди). Важливим для ансамблевого виконання цього розділу є точне дотримання штрихів, сукупно із необхідним лігуванням та своєчасною акцентуацією. Партія фортепіано залишається наповненою низкою дрібних штрихових та ритмічних деталей.

У завершальній частині коди, маркованою темповою позначкою «чверть=184», тріумфальна святкова тема викладена у партіях струнних та підтримана фортепіанним супроводом у паралельному русі, де

чергуються тріольні та дуольні фігури, викладені терціями у верхньому регістрі. Пришвидшення темпу надає заключному розділу коди віртуозного та фесричного характеру, як це характерно для народного танцювального музикування. Постійне використання прийому *sf*, що підкреслює кожну першу долю, додаючи темі енергійності, нагадує «притопування», притаманні швидким народним танцям, розповсюдженим у різних країнах світу. До самого кінця частини відбувається активна взаємодія усіх інструментів, а темп постійно пришвидшується, в результаті чого її фінал перетворюється на апогей довгого динамічного розвитку. Отже, перша частина Тріо ефектно і тріумфально завершується в нюансі *ff*.

Друга частина (Adagio) від самого початку набуває скорботного відтінку, зокрема, завдяки викладенню її початкової теми у віолончелі. Як зауважує К. Хрістіансен, її простий низхідний мотив звучить повільним *остинато* на кшталт французької чакони. Коли вступає партія фортепіано, відчувається тяжіння Ф. Мартена до складної множинності: дві абсолютно різні мелодії із особливою «кришталевою» текстурою поєднуються, «залишаючись відмінними одна від одної». Ця тенденція до складної «одночасності» проходить через усі три частини циклу (Christiansen, n.d.). Також композитор використовує вже знайомий прийом поступового пришвидшення темпу в межах однієї частини.

Adagio розпочинається в тональності *h-moll*. Віолончельна тема, що будується на повторюваних мелодичних та ритмічних зворотах, створює відчуття монотонності й безнадійності. Після першого розгорнутого викладу тематизму до віолончелі доєднується партія фортепіано, яка містить новий фігураційний тематичний матеріал у розмірі 6/8. Пасажі з мелодичним рухом від V до III щабля звучать немов спалахи, а закінчення фраз прикрашені мордентами на високому VI щаблі. Контрапункт цих двох вельми контрастних пластів створює водночас лірико-пасторальний та загадковий образ. Динаміка *pp* підкреслює інтимний характер висловлювання. Після фортепіано тему перехоплює скрипка. Одночасно в партії фортепіано починається нова

кантиленна мелодична лінія, що дублюється паралельними секстами в партіях обох рук. Особливого колориту додають синкопи, якими супроводжується викладення основного тематичного матеріалу.

Наступний тематичний елемент – дводольний, дещо грайливого характеру, з рисами танцювальності – виконується дуєтом скрипки і фортепіано. Цей музичний образ підкреслений і частими штриховими змінами та діалогічною взаємодією інструментів. Цьому матеріалу, як контраст, контрапунктує перша наспівна тема віолончелі.

Наступний розділ та драматургічна хвиля розпочинаються від темпової вказівки «чверть=144». Грайлива танцювальна тема народжується в партії фортепіано та підтримується акомпанементом у струнних чвертями з позначкою *portamento*. Далі вона передається струнним інструментам, а в партії фортепіано з'являється дисонантний гармонічний супровід. Примхливий характер теми підкреслює цікаве поєднання штрихів *legato* та гострого легкого *staccato*. Завершення кожної фрази немов слугує відповіддю на її початкову інтонацію. Нарощення динаміки приводить до кульмінації всієї частини, де фортепіано перехоплює ініціативу і проголошує тему в нюансі *f*. Незважаючи на те, що, за рахунок насиченості фактури, саме фортепіано в цьому розділі чутно більше за всіх учасників ансамблю, в партії кожного зі струнних інструментів міститься свій контрапунктичний елемент, що знову дозволяє говорити про поліфонічну насиченість ансамблевої фактури в цілому.

Після бурхливої кульмінації відбувається динамічний і темповий спад (*molto rallentando*), і повертається початкова теми частини. Фактура також стає простішою, що допомагає виконавцям добре відчувати перехід до повільнішого темпу кінцевого розділу. Зазначимо, що вперше у Тріо Ф. Мартен використовує тут прийом *rallentando* для заспокоєння музичного руху та емоційного настрою і плавного переходу до коди.

У коді превалує тиха звучність, а фактурний розвиток практично відсутній. Мотивні елементи з різних розділів частини чергуються між собою, їх підтримує одноманітний синкопований акомпанемент.

Скрипкова партія містить багато ходів на дисонуючі інтервали, в основному, це зменшені октави та септими. У віолончельній партії знову нагадується тема основного розділу частини. *Adagio* завершується синкопованими повторюваними акордами на дорійській ладовій основі. У партіях всіх інструментів міститься позначка *perdendosi*, що спрямована на створення ефекту розчинення звучання в зачарованій тиші.

У *третій частині (Gigue)* композитор не використовує принцип *accelerando*, однак, як і в попередніх частинах, застосовує контрапунктичне поєднання різних тематичних елементів з великою кількістю дрібних ритмоінтонаційних деталей, що створює об'ємне поліфонічне звукове полотно. Згідно з К. Хрістіансен, «фінал від самого початку є найбільш стереотипним ірландським: жвава джига у розмірі 9/8, із переплетінням тем-мелодій з усіх частин циклу. Більше, ніж деінде, у цій частині відчувається метрична незалежність кожного голосу тріо» (Christiansen, n.d.)

Жига написана в тональності *e-moll*. Початкова тема викладена в партії скрипки *sotto voce*, завдяки чому звучання теми набуває дещо напруженого та містичного характеру. Остинатний бас, що виконується *pizzicato* в партії віолончелі, підтримує заданий жвавий настрій.

Розвиток початкового тематичного елементу відбувається за рахунок поступового фактурного насичення фортепіанної партії: до регулярної пульсації в басу доєднуються акорди в інших голосах – спочатку у вигляді синкоп, потім – заповнюючи всі тактові долі. У середньому голосі фортепіанної партії з'являється також дещо «містичний» за характером гамоподібний хід, що сприяє поліфонізації фактури і стимулює динамічний розвиток.

Після початкового розділу Ф. Мартен звертається до класичного типу співвідношення тональностей. Наступна (побічна) тема звучить у *G-dur*, тональності, яка паралельна основній, що відповідає тональній логіці класичної сонатної форми і знов дає змогу говорити про її вільне трактування в останній частині Тріо. Тактовий розмір змінюється на 6/8, а партія фортепіано насичується тріольними танцювальними

фігурами. У розвитку теми провідну роль грає скрипка. Особливу складність представляє синкопована й акцентована ритміка фортепіанного акомпанементу із послідовностями терцій та акордів стакато у достатньо швидкому темпі. Важливим для зміни настрою, показу нового відтінку звучання є також тональний план: після *G-dur* достатньо великий музичний фрагмент звучить у *H-dur*, а потім знову відбувається модуляція до попередньої тональності. Після досягнення чергової кульмінації розмір такту змінюється на 4/4, відбувається пришвидшення темпу та різкий спад динаміки.

Отже, наступний розділ починається з нюансу *ppp* та позначки «*sourd*» («глухо» – з франц.), що разом із пульсуючими секундовими дисонансами утворює звучання, яке викликає асоціації з ходою гномів, чий кроки губляться під склепіннями таємничого підземелля. Звучання акордів нагадує тембри дерев'яних духових інструментів, зокрема фагота або гобоя. Віолончель в нюансі *piano* продовжує заданий акомпанементом настрій та починає плавний рух наспівної теми-розповіді. Її гамоподібна мелодія не містить широких інтервальних стрибків. Діалог двох інструментів доволі довго розгортається. Кульмінаційні моменти віолончельного соло припадають на найвищі звуки фраз. Партія фортепіано майже не змінюється за фактурою та гармонією. Хвилеподібний рух віолончелі, немов самотні роздуми, створює відчуття статичності.

Початок репризи позначений зміною розміру та проведенням початкової танцювальної теми *sotto voce* у стрімкому русі. Проведення теми в партії скрипки сприяє наближенню її до автентичного фольклорного звучання. Фортепіанна партія насичена низкою цікавих акордових співвідношень, у яких нерідко композитор підкреслює секундові структури, та хроматичними контрапунктами. Мажорне варійоване проведення цієї ж теми втілює нові грані музичного образу. Композитор цікаво трансформує розмір такту, розділяючи такт на дві частини та вказуючи одразу два тактові розміри (4/4 та 3/4, тобто сім чвертей у такті). Голоси всіх інструментів стають рівноправними, кожен з них має свою мелодичну лінію. Така контрастна поліфонія

в умовах гучної динаміки створює своєрідний звуковий «хаос». Композитор наполягає на постійному оновленні нюансу *f* в партіях усіх інструментів. Подібне «зіставлення незіставного» робить Ф. Мартена дійсно унікальним за стилем композитором із яскраво вираженим поліфонічним мисленням.

У коді Тріо композитор повертає темп «чверть=144», вказуючи на те, що вона має виконуватися з ефектним прискоренням. Розмір 6/8 з тактуванням на дві долі відчувається як більш енергійний ритмічний рух. Звертають на себе увагу акценти в партії фортепіано на першу та останню восьму в такті, що є характерним для ірландської народної музики. Далі в партії віолончелі звучать інтонації початкової теми, більш грайливі, у швидкому темпі. Потім скрипка та віолончель по чергово проводять видозмінену головну тему фіналу. До самого кінця тріо партія фортепіано залишається дуже насиченою за фактурою, завдяки остинатним фігурам токатного плану, що сприяють постійному накопиченню енергії та нарощуванню динаміки, підводячи до феєричного тріумфального завершення.

Висновки.

Фортепіанне тріо на ірландські народні теми Ф. Мартена являє собою цікаве поєднання ірландської традиційної музики та новаторських пошуків у сфері гармонії, ритміки, поліфонічного письма, характерних для музики першої половини XX століття. Композитор створює яскраве камерно-інструментальне полотно, що поєднує в собі ліричність і жвавість, спокій та напругу.

Автором статті виявлено, що в цьому тричастинному циклі композитор переосмислює класичні принципи розвитку тематизму та вільно трактує традиційні форми камерно-інструментальної музики. Він обирає ритм як основний формотворчий чинник, використовуючи ритмічне варіювання матеріалу та складні поліритмічні сполучення в контрапунктичних побудовах. Тяжіння до асиметричних ритмічних акцентів, перемінних розмірів, накладання тріольних і дуольних ритмів, сукупно із постійними змінами темпу, надають музиці «Тріо на теми ірландських народних мелодій» динамічної насиченості та

енергії. Прискіплива увага Ф. Мартена до ритмічної складової твору, ретельна її розробка віддзеркалює особливу сферу досвіду швейцарського митця, пов'язану із цілеспрямованим вивченням ним ритмічних особливостей музики в їхніх різних національних проявах. Зауважимо, що розуміння ритмічної мови Ф. Мартена стає одним із ключів до осягнення його унікального творчого стилю: у такий спосіб музикознавці, зокрема українські, отримують можливість більш органічного занурення в художній простір митця, розширюючи межі свого бачення його творчого методу.

Поряд зі значущістю метроритмічної складової твору, слід підкреслити багатогранність жанрової семантики його тематизму як потужного прийому побудови композиторської концепції.

Серед інших стильових параметрів, що простежуються в Тріо, необхідно виокремити визначну роль контрапунктичних прийомів, зокрема контрастної поліфонії та поліфонії пластів. Хоча гомофонний виклад також присутній у творі, контрапунктичні поєднання матеріалу є майже таким самим потужним формотворчим чинником, як і ритмічне варіювання.

Гармонічна мова твору балансує на межі тональності, атональності та модальності, при цьому поліфонічне мислення композитора сприяє також і появі численних політональних сполучень.

Ф. Мартен втілює концептуальну ідею твору завдяки міцним тематичним зв'язкам усередині кожної частини. Багатотемність та калейдоскопічність музичної форми компенсуються інтонаційною спорідненістю матеріалу, створюючи відчуття цілком органічного розвитку. Швейцарський майстер не тільки підводить під спільний знаменник несумісні, на перший погляд, категорії, а й мислить, ігноруючи їхній природний антагонізм.

Названі принципи композиторського стилю Ф. Мартена, виявлені шляхом аналізу його Фортепіанного тріо, являють собою унікальний комплекс концептуальності й експериментаторства у бажанні швейцарського майстра впровадити мелодичні та метроритмічні елементи ірландського фольклору у сферу академічної музики.

Перспективу подальшого розвитку теми становить поглиблене вивчення камерно-інструментальної спадщини композитора в її насиченому багатожанровому спектрі. Автор вважає за доречне внесення фортепіанного Тріо Ф. Мартена на теми ірландських народних мелодій до навчального репертуару кафедр камерного ансамблю вищих музичних закладів освіти України, зокрема Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

ЛІТЕРАТУРА

- Козик, Д. С. (2023). Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Франка Мартена. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXII, 113–133. DOI 10.34064/khnum2-32.07
- Bruhn, S. (2011). *Frank Martin's musical reflections on death*. Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Dimension & diversity; studies in 20th-century music; no.11).
- Christiansen, K. (n.d.). Trio sur des mélodies populaires irlandaises [Trio on Irish Folk Tunes] for Piano Trio. *Earsence*. <https://www.earsence.org/chamber-music/Frank-Martin-Trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises-for-Piano-Trio/>
- Cooke, M. (1993). Late Starter. Frank Martin Found Himself Late in Life. *The Musical Times*, 134 (1801), 134–136.
- Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes (n.d.). [Commentary in *Schweizerische Musikzeitung*, 1930, Heft 11]. *Frank Martin* [Web-site]. <https://www.frankmartin.org/work/trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises/>
- Kämper, D. (Hrsg.). (1993). *Frank Martin – das kompositorische Werk: 13 Studien*. (Bericht über das Internationale Frank-Martin-Symposium, 18.-20. Oktober 1990 in Köln / Brauweiler). Mainz: Schott. (Kölner Schriften zur neuen Musik, Bd. 3).
- Kaufmann, H. (1993). Frank Martins Cornet schreibt einen Brief. In Kaufmann, H., *Von innen und außen*, Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, (Herausgegeben von W. Grünzweig und G. Krieger), S. 104–107. Hofheim: Wolke Verlag.
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press.
- McCabe, B. P. (2000). *A performer's guide and new critical edition of Frank Martin's "Quatre pieces breves"*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. URI: <http://hdl.handle.net/10150/298797>
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin ou l'insatiable quete*. Drize-Geneve: Editions Papillon.

- Poon, Ch. H. (2017). *The influences of Emile Jaques-Dalcroze's eurhythmics found in Frank Martin's 8 Preludes pour le piano*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/625643/azu_etd_15773_sip1_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Tupper, J. E. (1964). *Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin*. (PhD diss.). University of Indiana.

REFERENCES

- Bruhn, S. (2011). *Frank Martin's musical reflections on death*. Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Dimension & diversity; studies in 20th-century music; no.11) [in English].
- Christiansen, K. (n.d.). Trio sur des mélodies populaires irlandaises [Trio on Irish Folk Tunes] for Piano Trio. *Earsence*. <https://www.earsence.org/chamber-music/Frank-Martin-Trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises-for-Piano-Trio/> [in English].
- Cooke, M. (1993). Late Starter. Frank Martin Found Himself Late in Life. *The Musical Times*, 134 (1801), 134–136 [in English].
- Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes (n.d.). [Commentary in *Schweizerische Musikzeitung*, 1930, Heft / Issue 11]. *Frank Martin* [Web-site]. <https://www.frankmartin.org/work/trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises/> [in English].
- Kämper, D. (ed.). (1993). *Frank Martin – das kompositorische Werk: 13 Studien [Frank Martin – The Compositional Work: 13 Studies]*. (Bericht über das Internationale Frank-Martin-Symposium, 18.-20. Oktober 1990 in Köln / Brauweiler [Report on the International Frank Martin Symposium, October 18–20, 1990, in Köln / Brauweiler]). Mainz: Schott. (Kölner Schriften zur neuen Musik [Köln Writings on New Music], Bd. [Vol.] 3) [in German].
- Kaufmann, H. (1993). Frank Martins Cornet schreibt einen Brief [Frank Martins Cornet writes a letter]. In Kaufmann, H., *Von innen und außen*, Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik [From Within and Without, Writings on Music, Musical Life, and Aesthetics], (Edited by W. Grünzweig and G. Krieger), pp. 104–107. Hofheim: Wolke Verlag [in German].
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press [in English].
- Kozyk, D. S. (2023). Opera “The Tempest” as a phenomenon of the late style of Frank Martin’s works. *Aspects of Historical Musicology*, XXXII, 113–133. DOI 10.34064/khnum2-32.07 [in Ukrainian].

- McCabe, B. P. (2000). *A performer's guide and new critical edition of Frank Martin's "Quatre pieces breves"*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. URI: <http://hdl.handle.net/10150/298797> [in English].
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin ou l'insatiable quete [Frank Martin or the insatiable quest]*. Drize-Geneve: Editions Papillon [in French].
- Poon, Ch. H. (2017). *The influences of Emile Jaques-Dalcroze's eurhythmics found in Frank Martin's 8 Preludes pour le piano*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/625643/azu_etd_15773_sip1_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in English].
- Tupper, J. E. (1964). *Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin*. (PhD diss.). University of Indiana [in English].

Maksym Chub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Doctor of Arts, Senior Lecturer,
 the Department of Chamber Ensemble
 e-mail: maxbranches13@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

The principles of F. Martin's composer style and their embodiment in the «Trio on popular Irish melodies»

Statement of the problem. *Frank Martin (1890–1974) is an outstanding composer of the 20th century who made a unique contribution to the treasury of world musical art. He lived a long life and reached remarkable heights in his fruitful career. His creative output consists of a wide range of musical genres: from arrangements of folk melodies to symphonic, oratorio and opera works. F. Martin's compositional writing combines elements of various musical trends, including neoclassicism, impressionism and expressionism. The relevance of the topic of this study is determined by the fact that there is no information in Ukrainian musicology about the chamber and instrumental heritage of the outstanding Swiss master and the specifics of his artistic thinking. The predominant absence of F. Martin's works in the repertoire of domestic performers is also noticeable.*

Biographical information about F. Martin, his personality traits and his work are contained in sources of French-speaking (Perroux, 2001), German-speaking (Kämper, 1993; Kaufmann, 1993) and English-speaking (Tapper, 1964; King, 1990; Cooke, 1993; McCabe, 2000; Bruhn, 2011; Poon, 2017) origin. The large annotated

biographical and bibliographical guide by Ch. King (1990) is a significant step towards eliminating the gaps in musicology related to the work by F. Martin, but it does not contain any analysis of specific pieces. In the field of Ukrainian musicology, there are only an article by Kharkiv researcher D. Kozyk (2023), where she considers the opera and symphonic work of the composer.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to present the principles of F. Martin's individual compositional style in the field of chamber-instrumental creativity as a component of European musical art of the post-Romantic era on the basis of the author's interpretation of the piano *"Trio sur des mélodies populaires irlandaises"* (*"Trio on popular Irish melodies"*). The novelty of the research is the intonation and dramaturgy analysis of the Trio to identify the principles of the composer's style and ensemble difficulties in performing the work. The specifics of the composition and interpretation of F. Martin's chamber and instrumental works have not been the subject of research in world and Ukrainian musicology, therefore the author relies on his own experience of performing F. Martin's Trio. The research is based on a wide range of approaches to the analysis of a musical work developed in modern musicology. The historical approach reveals the innovation and conceptuality of F. Martin's composer style; the genre approach allows us to understand the hierarchy of the general and the specific in the selected work; the stylistic approach helps to determine the individual principles of the composer's thinking in the context of the diversity of stylistic trends in 20th-century music; the corresponding generalizations are made on the basis of a structural and functional analysis of the elements of form-making and musical language (melody, metrorhythm, harmony, texture) of the *"Trio on popular Irish melodies"*.

Research results and conclusion. The following tasks were completed:

- a brief description of the composer's work was provided;
- the architectonics and intonation-dramatic structure of the Trio were analyzed;
- some ensemble difficulties that arise in the process of performing F. Martin's cycle were outlined.

Trio by F. Martin is an interesting combination of Irish traditional music and innovative searches in the field of harmony, rhythm, polyphonic writing, characteristic of the music of the first half of the 20th century.

The composer rethinks the classical principles of the development of music themes and freely interprets traditional forms of chamber and instrumental music. He chooses rhythm as the main form-forming factor, using rhythmic variation of the material and complex polyrhythmic combinations in contrapuntal constructions. The tendency towards asymmetrical rhythmic accents, variable sizes,

the superimposition of triplet and duole rhythms, together with constant changes in tempo, give the music of the Trio dynamic richness and energy.

Along with the significance of the metrorhythm, the multifaceted genre semantics is a powerful factor for building a composer's concept.

Among other stylistic parameters that can be traced in the Trio, it is necessary to single out the prominent role of contrapuntal techniques, in particular contrasting polyphony and polyphony of layers.

The harmonic language of the work balances on the border of tonality, atonality and modality, while the composer's polyphonic thinking also contributes to the emergence of numerous polytonal combinations.

F. Martin embodies the conceptual idea of the work thanks to strong thematic connections within each part. The kaleidoscopic nature of the musical form is compensated by the intonational kinship of the material, creating a feeling of completely organic development.

The above-mentioned principles of F. Martin's compositional style, revealed through the analysis of his Piano Trio, represent a unique complex of conceptuality and experimentation in the desire of the Swiss master to introduce melodic and metrorhythmic elements of Irish folklore into the sphere of academic music.

Key words: *chamber instrumental music; compositional style; trio; folklore tradition; performance stylistic; intonation; image of sound; rhythm.*

Стаття надійшла до редакції 10 жовтня 2024 року

УДК 785.7:78.02/.08:781.6:78.07

DOI 10.34064/khnum1-73.03

Головань Євгенія Андріївна

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
аспірантка кафедри музикознавства та культурології
e-mail: golovanevgeniya@outlook.com
ORCID iD: 0000-0002-8112-8131

Розширені техніки гри на фортепіано та їх відтворення в Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського

Стаття висвітлює коло питань, пов'язаних із виконанням авангардної музики третьої чверті XX століття у фортепіанному камерному ансамблі. Метою дослідження є визначення технічних складнощів фортепіанної партії Тріо Л. Грабовського та можливих варіантів їх подолання. При розгляді обраної теми застосовано комплекс теоретичних і практичних методів: історико-біографічний, інтерпретаційний, компаративний, музикознавчі методи аналізу твору. Зазначено, що саме фортепіано стало засобом реалізації нових композиторських технік і метою радикальних експериментів, за допомогою яких можливості інструмента були суттєво розширені. Указано на загальні закономірності трактування фортепіано як об'єкта творчості не лише в українському, а й у світовому авангардному мистецтві. Порушено питання практичного застосування розширених технік інструментальної гри у творах третьої чверті XX століття, а також проблему формування нової технічної бази піаніста, яка має включати в себе не лише «традиційні», але й новітні досягнення музичного мистецтва. Основну увагу приділено Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського, яке є важливим етапним твором не лише у творчій біографії самого композитора, а й в українській музиці. Досліджено специфіку застосування в Тріо нових засобів виразності та питання їх практичного втілення в концертному виконанні твору. Визначено, що композиторські техніки, які наповнюють Тріо складними тембровими колористичними ефектами, вимагають від виконавців високої кваліфікації, уважного ставлення й скрупульозного відпрацювання матеріалу.

Ключові слова: авангард; камерний ансамбль; фортепіано в камерному ансамблі; «розширені» техніки фортепіано; «розширене» фортепіано; композиторське мислення; творчість Л. Грабовського.

Постановка проблеми.

Академічна музика 1950–1970 років є одним із найцікавіших і суперечливих явищ усього ХХ століття, у просторі якого здійснювалися необмежені пошуки нового звуку, нового стилю, нового виконавського «протоколу» і нових підходів до слухання музики. Численні звукові експерименти дали поштовх до розширення музичного універсуму, і хоча деякі з них так і залишилися незатребуваними, вони є цікавим матеріалом для сучасного дослідника з погляду розуміння шляхів подальшого розвитку музичного мистецтва. При цьому, безсумнівно, вплив творчих пошуків композиторів третьої чверті ХХ століття на музику нашого часу мав вирішальне значення, й багато з їхніх новаторських досягнень дотепер не втратили актуальності.

Утім, для широкої публіки сфера авангардної музики асоціюється, передусім, з крайніми експериментами, провокаційними ідеями та гучними скандалами навколо них. Навіть професіонали часто знають тільки прізвища композиторів, назви явищ, творчих об'єднань чи окремих творів, але не знають самої музики, та й не прагнуть її дізнатися. Такий підхід зумовлений як рисами самого авангардного мистецтва, так і особливостями часового відтинку, коли воно зародилося. У моменти його найяскравіших проявів новітні експерименти вважалися занадто радикальними, а часто й образливими для публіки, що перетворювало авангардну музику третьої чверті ХХ століття на своєрідну демонстрацію музичних знахідок одних композиторів іншим композиторам. Наприкінці ж століття радикалізм самого явища авангарду перестав сприйматися як щось нове і свіже, отже, й інтерес до нього значно зменшився навіть у тих, хто раніше звеличував таку музику як єдиний справжній прорив у майбутнє.

Проте у третій чверті ХХ століття авангардне мислення сприяло докорінній модернізації багатьох звичних «класичних» явищ музичної культури. При цьому перетворення торкнулися не тільки форми,

гармонії, композиційної техніки, а й найважливішого елементу концертної практики – виконавського «протоколу». Сформований протягом фактично двохсотрічної історії нової музики, він базувався на корпусі «канонічних» творів, завдяки яким будувалася загальна культура виконавства, технічні, ансамблеві, оркестрові прийоми гри, принципи нотного запису і, що не менш важливо, академічної освіти. Зміни, які почалися ще у 1920 роках і з новою силою продовжилися вже в період після Другої світової війни, не були однозначно сприйняті музичним співтовариством і для багатьох донині являють собою *«terra incognita»* музичного мистецтва.

З великою імовірністю можна стверджувати, що саме фортепіанне мистецтво, яке від кінця XIX століття мало найбільшу вагу у світовому музичному просторі, зазнало найрадикальнішого переосмислення. Й це не дивно, оскільки велике поширення та популярність, особливо до ери електронних інструментів та електронного запису звуку, зумовлювало його використання більшістю композиторів для реалізації їхніх творчих устремлінь. У окреслений період фортепіано почало сприйматися не просто як засіб для викладення, конструювання та розшифровки музичного матеріалу, а, насамперед, як *звуковий об'єкт*. Пошуки різноманітних нових акустичних, сонорних ефектів спирались на конструктивні особливості фортепіано: розміри та складність конструкції інструмента з його різноманітними поверхнями, можливістю відкривати корпус зі струнами, а також доволі просто оперувати різними додатковими предметами в процесі виконання у традиційній манері.

Досі не вдалося сформувати єдиної теоретичної основи, зрозумілого базису, на якому будувалася система нових позначень таких фортепіанних експериментів, яка б прояснювала специфіку нової виконавської техніки, а також нової стилістики виконання. Навіть і нині музикант з академічною освітою може керуватися лише досить умовними композиторськими коментарями в нотах, тоді як музична наука, не маючи ґрунтовних свідчень значущості нових музичних елементів, а також ураховуючи величезну кількість їх варіацій,

не може привласнити їх собі, зробити їх невід'ємною частиною піаністичного комплексу. Отже, найважливішою складовою авангардного музичного мистецтва залишається виконавець, тому що саме йому доводиться транслювати авторський задум, і робити це якісно та професійно. Все це не тільки веде до різкого відторгнення такої музики більшістю професійних музикантів, а й обмежує її поширення серед музичного загалу.

В українській камерній музиці часом найцікавіших та «проривніших» музичних експериментів стали 1960–1970 роки. У цей час в Європі з'являються такі відомі ансамблеві авангардні твори, як «*Kreuzspiel*» К. Штокгаузена, «Структури» П. Булеза, «Музика» для віолончелі та фортепіано Е. Брауна, «*Aventures*» Д. Лігеті та багато інших. У США привертають до себе увагу експерименти з фортепіано Дж. Кейджа, Ла Монте Янга, К. Нанкарроу та ін. Не залишаючись осторонь новітніх музичних досягнень, українські митці почали створювати власні оригінальні композиції, де застосовані як «класичні», так і експериментальні виконавські техніки. З'являються «Музика» для скрипки та фортепіано А. Караманова, «Драма» для скрипки, віолончелі і фортепіано В. Сильвестрова, «Константи» для чотирьох фортепіано, шести груп ударних і скрипки та Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського.

Тріо (1964, ред. 1975) Л. Грабовського стало важливим етапом не лише у творчій біографії самого композитора, а й у розвитку української музики. Однак його очевидна оригінальність і застосування різноманітних авангардних експериментальних композиторських прийомів створюють неабиякі складнощі у практичній реалізації задуму автора виконавцями. Використання «розширених» фортепіанних технік ставить перед піаністом питання подолання нових виконавських труднощів, які, напевне, ще не зустрічалися у його практиці. При цьому розрахунок на інтуїтивну чи взагалі поверхневу розшифровку нотних позначень і непродумане виконання себе не виправдовує, оскільки не дозволяє повністю досягнути художню природу твору ані виконавцеві, ані слухачеві.

Аналізуючи технічні фортепіанні труднощі Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського, у контексті теми статті nedoцільно зупинятися на особливостях форми, гармонії, композиторських технік, які застосовано в цьому творі. Відомості щодо них можна знайти в раніше опублікованих джерелах (Щетинський, 2017, 2021). Водночас, дослідження практичних проблем виконання авангардних ансамблів за участю фортепіано, зокрема й Тріо Л. Грабовського, де використовуються різні експериментальні і «розширені» фортепіанні техніки, загалом не проводилися, попри те, що це – найважливіша складова концертного життя твору. Ця обставина зумовлює **актуальність** пропонованого дослідження та **наукову новизну** його результатів.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Незважаючи на достатню популярність, як для авангардного ансамблю, Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського (існує кілька аудіо- та відеозаписів його виконання), а також його понад 55-річну сценічну «кар'єру», дотепер існує порівняно мало джерел, які стосуються аналізу естетичних, композиторських або виконавських питань, пов'язаних із цим твором. Основні матеріали щодо нього зібрано в монографії «Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський» за редакцією О. Щетинського (2017) і в його ж статті «Запозичене й оригінальне в Тріо Леоніда Грабовського» (2021). Також у рукописі твору можна знайти авторські коментарі. Матеріали стосовно розширених інструментальних технік та методики і практики їх застосування при виконанні фортепіанних творів можна знайти у відомих дослідженнях та монографіях таких авторів, як Л. Ваес (Vaes, 2009), М. Майас (Mayas, 2019), А. Шаріна (2022), М. Шадько (2022), О. Щетинський (2023), а також у публікаціях Р. Ішії (Ishii, 2005), Р. Бунгера (Bunger, 1973), Ж.-Ф. Пру (Proulx, 2009), Т. Діанової (Dianova, 2008), М. Вінницької (Winnicka, 2012), Л. Грабовського (2019), С. Гумінюка (2017), Н. Кашкадамової (2009), І. Савчука (2013) та ін.

Мета цього дослідження – визначити технічні складнощі фортепіанної партії Тріо Л. Грабовського та запропонувати можливі варіанти їх подолання.

Методологія дослідження. Для розкриття теми статті було застосовано комплекс теоретичних і практичних підходів: історичний, інтерпретаційний, компаративний, методи музикознавчого аналізу твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Камерні авангардні твори середини 60 років ХХ століття з моменту своєї появи стали складним викликом виконавцям, вимагаючи ґрунтовного й уважного підходу. Складність їх виконання збільшується пропорційно зростанню його учасників, отже, крім індивідуальних інструментальних труднощів, виникають також ансамблеві. Ці труднощі стосуються як зони загального задуму твору, так і синхронізації музичного матеріалу, суміщення всіх партій у загальному русі. Чим менше звичних елементів залишається від «класичної» бази, тим складнішим і часто незрозумілим стає шлях, який належить пройти, зв'язуючи окремі лінії фактури в єдине ціле.

Фортепіано має в цьому випадку найслабшу позицію. Будучи, по суті, фундаментом ансамблю, цементуючим елементом, який не дає музиці «розпастися», воно традиційно несе головну відповідальність за кінцевий результат виконання і, нерідко, за гру й інших учасників ансамблю. Тому, експериментуючи із цією базовою складовою ансамблю так само, як і з іншими інструментами, а іноді й більш радикально, композиторів доводиться шукати шляхи загального «скріплення» твору швидше на інтуїтивному рівні, ніж на інтелектуальному. Інакше це скріплення буде вимагати величезних витрат часу, часто непропорційних розмірам твору і сучасним виконавським можливостям. Ці проблеми значною мірою є загальними для всієї авангардної музики, але вони можуть мати також певні особливості, залежно від композиційних рис конкретного твору або стилю музичного мислення його автора.

Однією з явних проблем, з якою стикається піаніст під час виконання авангардних творів, і яка спостерігається досить часто, є підхід

до звуковидобування, передусім, у «традиційних» місцях партії фортепіано, де гра відбувається на клавішах інструмента. Задум композитора часто передбачає оперування лише звуковими точками або звуковими плямами, а отже, виявити внутрішні закономірності звукової тканини піаністу буває досить складно, особливо через те, що його академічна підготовка не завжди включає музику другої половини ХХ століття. Очевидним є те, що нині досвід піаніста здебільшого стосується виконання музичного репертуару Нового часу та незначної кількості творів доби Модернізму. У зв'язку із цим, нерідко спостерігається вимушена гіперболізація звука, зумовлена відсутністю чіткого плану виконання твору.

Часто, намагаючись концентруватись на одному, взятому окремо, звуці, піаніст впадає в іншу крайність – спрощення звукової барви. Хоча темброве багатство, нескінченна кількість відтінків – це те, чим славився фортепіанний звук з моменту свого народження, і на чому ґрунтувалося все піаністичне мистецтво вже понад 250 років. Спроба звернути увагу на один тон обертається його химерністю і різкістю, звучання починає «сплощуватися», обертони не розкриваються, а ніби вибиваються з інструмента, звук «навмисно» демонструється публіці, втрачаючи більшість відтінків і «гру світлотіні». Ця проблема не так помітна лише тому, що експериментальний характер музичного полотна повністю концентрує на собі увагу, а друге, третє і подальші його прослуховування – порівняно з тим, що твори класичного репертуару прослуховуються та розглядаються сотні разів – зазвичай є вельми рідкісним винятком із загального правила.

Тріо Л. Грабовського, тривалість виконання якого коливається від 9 до 11 хвилин, залежно від темпу, перш за все, привертає увагу незвичним складом ансамблю – разом із фортепіано звучать скрипка і контрабас. Такий цікавий, порівняно з класичним, склад тріо створює новий звуковий баланс в ансамблі. У класичному тріо використовувалась віолончель, звучання якої посилювало середні або верхні частини низького частотного спектра, що має діапазон, в якому є зона перетину з діапазоном скрипки. Її струна «ля» малої октави межує з четвертою

скрипковою струною «соль» малої октави, що створює спільний відрізок діапазону в районі малої і першої-другої октав – просторі звучання людського голосу. Фортепіано при цьому створює фундамент, підтримуючи весь обсяг діапазону і даючи опору мелодичним лініям, або веде ці лінії самостійно.

Контрабас у Тріо Л. Грабовського вводиться композитором для посилення нижніх частот – перетин його діапазону зі скрипковим на практиці майже не відбувається, завдяки чому тембр фортепіано в середніх регістрах виступає на передній план (воно звучить нібито сольо), а ближче до країв звукового діапазону підсилює загальне звучання. Це дещо змінює звичний слуховий баланс ансамблю і звичну трактовку фортепіано – тепер це не фундамент, не головний, не базовий інструмент, а скоріше, ще один із кількох, рівноправний, тільки з великим діапазоном, іноді він міняється ролями з контрабасом чи скрипкою. Водночас, фортепіанна партія несе головну відповідальність за досягнення смислової цілісності твору та підсилює динамічні та темброві контрасти в цій композиції.

Уже на початку Тріо, яке складається з трьох частин із програмними назвами – «Прелюдія», «Токата» і «Постлюдія» (Щетинський, 2021: 109), у фортепіано з'являється нижнє «ля», довга, пролонгована нота на *ppp*, на звучання якої нанизуються флажолети струнних. Її виконання викликає чималу складність. Змусити рояль звучати протягом десяти тактів на *piano-pianissimo* технічно неможливо, це дуже непросте завдання, навіть у маленькому залі. Треба мати на увазі, що, на відміну від можливостей електронного запису, акустичні умови живого виконання мають певні особливості, і деякі динамічні відтінки не реалізуються через фізичну природу звука. Отже, на допомогу піаністові приходять різноманітні хитрощі – підміна педалі із беззвучною грою (але в автора Тріо педаль вказана однозначно), загальне емоційне напруження і контрастні переходи фактури, де в місцях найтихішого *pianissimo* музикант, завдяки своїй майстерності, змушує слухача додумувати і представляти звук, що вже не існує фізично.

Ця складність закономірно диктує свої вимоги – насамперед, зміщувати динамічний діапазон з *p* на умовне *p*, відповідно до акустики концертного приміщення. У струнних інструментів завдання не легше – зіграти протяжні флажолети на *pianissimo* зовсім непросто. Після довгих подібних побудов іде октавний стрибок, який нагадує знаменитий мотив лістівської Сонати *h-moll*, де напружені відривчасті «соль» на *pianissimo*, «*sotto voce*», низхідна тема з утриманням цієї опорної «соль» рухаються до «вибуху» – двох октавних стрибків на тій же «соль», які розпочинають головну енергійно-лютю тему.

Але в Тріо українського композитора розв'язка інша: після вибуху звучить широкий тихий кластер. Це складний технічний прийом, а у Л. Грабовського він ще більше ускладнений тим, що кластер охоплює великий діапазон чорних і білих клавіш та вимагає роботи передпліч'я піаніста. Так, щоб «уникнути ризику акцентування одного з тонів і відокремлення його від інших, Г. Кауелл наполягає на тому, щоби виконавці не використовували лікоть. У його інструкціях зазначено, що кластери необхідно натискати, а не бити, щоби створити плавний і єдиний звук, який виникає завдяки вазі розслабленого передпліччя, а не м'язів» (цит. за: Ishii, 2005: 22).

Але одне – це грати м'який звучний кластер у композиції «Припливи Манаунауна» («*Tides of Manaunaun*») самого Г. Кауелла (Henry Cowell, 1897–1965), досягаючи певної його схожості з басовими акордами акомпанементу, і зовсім інше – довгий семитактовий кластер на *ppp*. Тут точність і концентрація звуку мають першорядне значення, передпліччя повинні бути швидше напруженими, ніж розслабленими. Разом зі звучанням верхнього невеликого кластеру «фа-до» виникає пізнаваний образ приглушених дзвонів, тому сильна вібрація струн після звукового згущення є надзвичайно важливою. Також потрібно врахувати, що кластер із діапазоном, який чітко позначений автором, не завжди можливо виконати власникам маленьких рук – довжина передпліччя може відрізнятись, і кілька звуків закономірно зникнуть.

Неординарно застосовується Л. Грабовським і фортепіанна педаль. Цікавим є авторське позначення педалі «*Una corda*» перевернутою літерою *P*, що унаочнює її сприйняття як своєрідного дзеркального відображення «*Sustain*»-педалі. Логіка тут зрозуміла: ліва педаль отримує функцію тембрової педалі, але стосовно однієї ноти, а не цілої музичної фрази, звідси й необхідність синхронної роботи двох педалей. Цікаво, що момент зняття зображується скісною лінією під тупим кутом, на відміну від стандартного прямого. Можливо, автор вимагає більш плавного зняття, що не завжди звично для «*Sustain*»-педалі, яка часто потребує швидких і різких змін демпферів.

Але якщо на початку твору педалі використовуються за своїм прямим призначенням, то далі композитор застосовує прийоми інструментальної «конкретної» музики, що близькі до експериментів Г. Лагенмана. Педалі необхідно відпускати зі стуком або навіть виконувати на них тремоло, щоб отримати щось на зразок ефекту удару верхньою частиною педалі по повстяній підкладці одночасно з різким відгуком струн від демпферів. Тут також наявна певна складність і суперечність – всі інструменти різні, з різною глибиною натискання педалей і різною висотою підняття демпферів. Зайвий стукіт, що супроводжує натискання «*Sustain*»-педалі, швидше є недоліком інструмента і всіляко приглушується ще під час створення рояля. Відстань від верхньої до нижньої точки натискання педалі в сучасних інструментах робиться досить великою лише для зручності використання напівпедальних і чвертьпедальних ефектів, але, наприклад, на старіших інструментах можливість глибокого натискання правої педалі (і, тим більше, лівої) й висота підняття демпферів дуже мала. Отже, стукіт педалей добре налаштованого нового інструмента може різнитися на різних фортепіано і, до того ж, не мати акустичної повторюваності – у великій залі він може бути просто не чутний, а в маленькому приміщенні в інструмента з розхитаною механікою педального вузла, навпаки, виразно виділятися. Це питання вимагає уважного

ставлення виконавця, а також акустичного контролю, що, безумовно, потребує багато уваги за відсутності звички.

Початок першої частини вирізняється ще одним цікавим прийомом – при виконанні кластера композитор вказує, що потрібно взяти джазові щіточки та грати ними по струнах усередині інструмента. Часу на цю дію не так багато, адже протягом трьох, хоч і умовних, тактів треба натиснути кластер, потім узяти щіточки, встати, прицілитися в певне місце на струнах, що відповідає необхідному діапазону звучання, і встигнути розпочати свою партію. В ідеалі також бажано опустити пюпітр, інакше він природним чином закриватиме огляд і сильно заважатиме виконанню. До того ж, існує велика ймовірність зачепити пюпітр під час гри стоячи й отримати незапланований «ефект». Іноді, за дуже доброго знання партії, можна спробувати грати все з опущеним пюпітром, але це додає значного дискомфорту до гри в «класичному» положенні піаніста. Способи встановлення пюпітра десь далі на спеціальних пристосуваннях або бортах корпусу, що дозволяє зручно отримати доступ до струн і клавіатури одночасно, як це практикується під час виконання творів Г. Кауелла або у «*Swinging music*» К. Сероцького, тут не підходять, оскільки гра на струнах продовжується невеликий час відносно всієї тривалості твору. Тому піаніст змушений долати всі зазначені труднощі шляхом тривалого пристосування.

Цікавими є позначені композитором секції для гри по струнах. Вони дійсно фізично присутні на інструменті, незважаючи на те, що автор вказує діапазон приблизно. Головна проблема полягає в тому, що різні інструменти можуть мати різну конструкцію рами. Тут чітко простежується орієнтація на наявний інструментальний парк концертних роялів – у першу чергу, марки «*Steinway*», що, до речі, типово для більшості композиторів, які працювали зі струнним фортепіано – Дж. Кейджа, Г. Кауелла та інших. По суті, зараз це залишається актуальним, оскільки на концертних майданчиках в основному зустрічаються інструменти марок «*Steinway*» і «*Yamaha*», конструкція

рами яких відрізняється в середньому регістрі, що для Тріо Л. Грабовського не має особливої різниці.

Проте існують також роялі, які зустрічаються рідше, наприклад, марки «*Bösendorfer*» або «*Bechstein*» («*Bösendorfer*» стоїть у Харківській філармонії). Концертна модель *Bösendorfer 290 Imperial Grand Piano* має не чотири, а п'ять секцій між розпірками рами, а отже, авторське гліссандо виконати повною мірою неможливо, принаймні так, як це виписав композитор. І йдеться тільки про сучасні концертні інструменти, а є ще безліч коротких кабінетних роялів із різною конструкцією рам і, часом, з ускладненим доступом до струн. Крім того, можна згадати конструкцію популярних і поширених в українських музичних навчальних закладах та на різних концертних майданчиках інструментів «*Blüthner*», де натягнуті додаткові аліквотні струни взагалі не дадуть можливості озвучувати звичайні струни фортепіано пальцями чи паличками, або ж техніка такого виконання буде більше схожою на цирковий номер.

До речі, досвідчені музиканти, які використовують додаткові пристосування під час гри на інструменті, такі як палички, щіточки тощо, зазвичай вигадують щось на зразок зручної підставки, щоби швидко як покласти використовувані предмети, так і взяти їх. Насправді, такі речі зовсім не зайві, особливо під час концертного виконання. У Тріо доводиться за короткий проміжок часу грати щіточками, потім змінити їх на палички, далі покласти їх і грати на клавішах. На інструменті немає жодного більш-менш придатного місця для таких предметів, а пласкі поверхні пообіч пюпітра дуже незручні для цього. У момент виконання пристосування можуть упасти, заплутатися, зачепитися за щось, і навіть за належної акуратності та спритності ризик зіпсувати виступ через такі проблеми є дуже великим.

У Тріо між вказівкою покласти дві щіточки і взяти дві палички є один порожній такт, потім потрібно зіграти на клавіатурі нижню «ля», притискаючи струну другою рукою, потім верхню «до», а одразу після цього грати паличками в басовому регістрі. Згідно рішення композитора, взяти ноту на клавіатурі, тримаючи палички в руці,

зручніше, ніж перехоплювати їх за півтакту до виконання. Але навіть якщо виконавець вирішить інакше, це місце потрібно відпрацювати до автоматизму, при цьому автоматизму «музичного» (артистичного) – незграбні та спорадичні рухи на сцені недоречні. Спритність і навички гри стоячи тут виходять на перший план.

У другій частині твору – «Токаті» – чіткий ритмічний рух і цікаві темброві рішення повністю концентрують слух на собі, але все ж такий мікс вимагає ретельної градації звуку в акордах і відпрацювання «мозаїчної» фактури ансамблю. Не варто забувати, що у випадку багаторазового прослуховування жорсткі чіпкі співзвуччя і алеаторичні побудови починають здаватися дещо одноманітними, і це враження складно подолати лише завдяки емоційній енергії. Потрібні барви – навіть у різких ударах по клавішах, і барви різноманітні, ретельно вивірені. Авторське *sfff* протягом усієї партії, як завжди, слугує лише загальним орієнтиром, у межах цієї динаміки можливі й необхідні мікроградації. Рух не повинен «застигати», лінія має піднятися на свою вершину – повноклавіатурне гліссандо. Нетиповий прийом гліссандо по чорних і білих клавішах вимагає майстерності й пристосування, інакше існує ймовірність пошкодити пальці або просто не зіграти його потужно і дзвінко на *fortissimo*.

Композитор вимагає складних сонорних ефектів – гри на клавішах разом із притисканням струн або виконання цікавої групи із семи нот, використаної як розкладений кластер у басі й зображеної хвилястою лінією. Це свого роду синусоїдальна хвиля, яка змінюється за динамікою. Проблема полягає в тому, що піаністові складно зіграти це не у вигляді пасажу, повторюючи його так чи інакше певними ритмічними групами, а як однорідну звукову пляму, що вимагає далеко не простого поєднання однієї ноти з іншою. Виконання простого, на перший погляд, місця багато в чому залежить як від майстерності піаніста, так і від якості інструмента, на якому можуть просто не прозвучати такі низькі басові частоти.

На початку третьої частини Тріо підикато на струнах рояля грається стоячи, тут потрібно або опустити пульти на інструменті, або

грати з обмеженим оглядом і, звісно, мати довгі руки. Тим більше, що далі потрібно вже вдарити долонею по струнах, що зробити значно складніше. Нотація є приблизною – передбачається свого роду імпровізація в зазначених регістрах, коли кожне нове виконання цього фрагменту не схоже на попереднє. До цього додається вже згадувана проблема з поділом середнього регістра на деяких моделях роялів і способом виконання гліссандо на ньому джазовою щіточкою. Під час концертного виконання тут потрібна чітко відпрацьована техніка – зміна прийомів є досить частою, нюансування – ретельно прописаним. Це означає, що композитор вимагає точного виконання навіть алеаторичних частин твору, без утрати руху та енергії в музиці (прийом контрольованої алеаторики).

Висновки.

Отже, Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського – це один з перших авангардних творів в українському ансамблевому репертуарі, де було використано нові прийоми «розширеної» інструментальної техніки. Цікаві темброві та звукові ефекти вимагають від піаніста високої кваліфікації, уважного ставлення до нотного тексту та ретельного відпрацювання матеріалу, а також пов'язані з вибором відповідних інструмента й місця виконання. Деякі технічні прийоми вимагають зваженого підходу до їх реалізації, продумування рухів і додаткових засобів, які можуть допомогти виконавцеві. Незвичні прийоми «розширеної» техніки потребують дослідницького підходу і деякого переосмислення наявного академічного досвіду піаніста. Ураховуючи це, треба гранично детально відпрацювати кожен елемент твору, уважно стежити за моментами переходу одного з них в інший, а насамперед, дослідити смисловий та емоційний зміст нотного тексту, щоби спробувати повністю його передати під час виконання. При цьому, незважаючи на всю свіжість і незвичність фактури Тріо, слід пам'ятати про якість звуку, що залишається носієм основного смислового навантаження твору, а отже, вимагає не поверхневого виконання вказівок партитури, а наявності тонких

мікроградацій та внутрішньої емоційної наповненості, враховуючи також наскрізний розвиток музичного матеріалу.

Перспективи подальшого розвитку заявленої тематики можуть бути пов'язані з дослідженням застосування розширених технік гри на фортепіано в сучасних камерних ансамблях, зокрема шляхом аналізу новітніх композиторських практик. Також важливою є адаптація цих технік до використання в навчальному процесі, що має сприяти формуванню в учнів практичних навичок роботи з розширеними засобами виразності.

ЛІТЕРАТУРА

- Грабовський, Л. (2019). Мене називають авангардистом, але це не так, я – поміркований модерніст-центрист. URL: <https://mus.art.co.ua/leonid-hrabovs-kyu-mene-nazyvaiut-avanhardystom-ale-tse-ne-tak-ia-pomirkovanyu-modernist-tsentryst/>
- Гумінюк, С. П. (2017). «Нові музичні ресурси» Генрі Кауела в музично-теоретичній і творчій практиці композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 118, 281–290. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_118_29
- Кашкадамова, Н. (2009). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах*. Київ: Освіта України.
- Савчук, І. (2013). Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 106, 226–242.
- Шадько, М. (2022). *Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаріна, А. В. (2022). *«Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. <https://lib.knmau.com.ua/wp-content/uploads/2022/11/sharina.pdf>
- Щетинський, О. (2021). Запозичене й оригінальне в Тріо Леоніда Грабовського. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 132, 106–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249978>

- Щетинський, О. (2023). *Типологія композиторської самоактуалізації (із творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Щетинський, О. (уклад.) (2017). *Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали*. Харків: Акта.
- Bunger, R. (1973). *The Well-Prepared Piano*. Colorado Springs: The Colorado College Music Press.
- Dianova, T. (2008). *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Victoria: Mutasis Books.
- Ishii, Reiko (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. (D.M.A. thesis). Florida State University. Florida State University College of Music. Tallahassee.
- Mayas, M. (2019). *Orchestrating Timbre. Unfolding Processes of Timbre and Memory in Improvisational Piano Performance*. (PhD thesis). University of Gothenburg, Academy of Music and Drama. Gothenburg.
- Proulx, J.-F. (2009). *A pedagogical guide to extended piano techniques*. (D.M.A. diss.). Temple University. Temple. <https://scholarshare.temple.edu/server/api/core/bitstreams/e03bf342-058d-4d79-978a-21a1c0c689cf/content>
- Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. (PhD thesis). Leiden University. Leiden.
- Winnicka, M. (2012). Technika koncertująca w sonorystycznych utworach Kazimierza Serockiego. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*, 2 (17), 27–45. <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/1416>

REFERENCES

- Hrabovsky, L. (2019). They call me an avant-gardist, but that's not true – I am a moderate modernist-centrist. URL: <https://mus.art.co.ua/leonid-hrabovs-kyy-mene-nazyvaiut-avanhardystom-ale-tse-ne-tak-ia-pomirkovanyy-modernist-tsentryst/> [in Ukrainian].
- Huminiuk, S. P. (2017). Henry Cowell's «New Musical Resources» in his music and theoretical research *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 118, 281–290. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_118_29 [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (2009). *The Art of Performing Music on Keyboard-String Instruments*. Kyiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].

- Savchuk, I. (2013). On some features of enriching the palette of expressive means and performer's functions in Ukrainian chamber music of the late 20th – early 21st century. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 106, 226–242 [in Ukrainian].
- Shadko, M. (2022). *The phenomenon of extended piano in the works by G. Crumb*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sharina, A. V. (2022). *Extended Piano Techniques: Definition, Typology, and Practical Application (Using the Examples on Solo Pieces by Contemporary Ukrainian Composers)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. <https://lib.knmau.com.ua/wp-content/uploads/2022/11/sharina.pdf> [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2021). Borrowed and Original Techniques in the Trio by Leonid Hrabovsky. *Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 106–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249978> [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (Ed.). (2017). *Lines. Crossroads. Accents: Composer Leonid Hrabovsky. Conversations, Articles, Materials*. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2023). *Typology of composer's self-actualization (from the creative laboratory of L. Hrabovsky, V. Baley and V. Bibik)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bunger, R. (1973). *The Well-Prepared Piano*. Colorado Springs: The Colorado College Music Press [in English].
- Dianova, T. (2008). *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Victoria: Mutasis Books [in English].
- Mayas, M. (2019). *Orchestrating Timbre. Unfolding Processes of Timbre and Memory in Improvisational Piano Performance*. (PhD thesis). University of Gothenburg, Academy of Music and Drama. Gothenburg [in English].
- Ishii, Reiko (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. (D.M.A. thesis). Florida State University. Florida State University College of Music. Tallahassee [in English].
- Proulx, J.-F. (2009). *A pedagogical guide to extended piano techniques*. (D.M.A. diss.). Temple University. Temple. <https://scholarshare.temple.edu/server/api/core/bitstreams/e03bf342-058d-4d79-978a-21a1c0c689cf/content> [in English].
- Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. (PhD thesis). Leiden University. Leiden [in English].

Winnicka, M. (2012). Technika koncertująca w sonorystycznych utworach Kazimierza Serockiego. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*, 2 (17), 27–45. <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/1416> [in Polish].

Yevheniia Holovan

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko,
postgraduate student,
the Department of Musicology and Cultural Studies
e-mail: golovanevgeniya@outlook.com
ORCID iD: 0000-0002-8112-8131

Extended piano techniques and their reproduction in Leonid Hrabovsky's Trio for violin, double bass and piano

Statement of the problem. *The second half of the 20th century became a period of intense changes in musical language, leading to the emergence of new unique works that went beyond traditional forms. Chamber instrumental music proved especially receptive to these processes due to the flexibility of ensemble composition and the interaction between performers. One of the brightest examples of this direction is the Trio by L. Hrabovsky for violin, double bass, and piano, created between 1964 and 1975. The work features a wide sound range and extended performance techniques, including the use of different parts of the instruments for sound production. The score is minimalist, which gives performers significant freedom in interpretation, and intonation and time become key elements in constructing a fantasy-like form. This Trio is an example of avant-garde exploration aimed at expanding the possibilities of musical language for the piano as well as other instruments in the ensemble, while also enriching the sound palette of chamber music.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of this study is to analyze the technical complexities of the piano part in L. Hrabovsky's Trio and to consider possible ways of performing them. The research applies theoretical and practical approaches, including historical and biographical, interpretive, comparative, and methods of musicological analysis. Studies of practical problems of performance by avant-garde ensembles with piano participation, in particular the L. Hrabovsky's Trio, which uses various experimental and "extended" piano techniques, have generally not been conducted, despite the fact that this is the most important component of the concert life of the work. This circumstance determines the relevance of the proposed research and the scientific novelty of its results.*

The prospects for further development of the topic of extended piano techniques include studying their application in modern chamber ensembles, with the thorough analysis of new compositional practices. An important part of the study also involves the adaptation of these techniques into the educational process, which will contribute to the development of practical skills in working with new means of musical expression.

Results and conclusion. *L. Hrabovsky's Trio represents an important step in the development of chamber instrumental ensembles in the 20th century, demonstrating a synthesis of the traditions of Ukrainian chamber music and the innovations of the second half of the 20th century. The use of an unconventional instrument lineup, special sound production techniques, and minimalist sheet music opens new horizons for interpretation. The interaction between the performers goes beyond traditional ensemble playing, creating the effect of a live, organic sound. The influence of experiments by American and European composers such as J. Cage, K. Stockhausen, G. Crumb, and others, as well as friends from the unofficial «Kyiv Avant-Garde» group, is evident in Hrabovsky's desire to rethink established aspects of musical form and sonic expressiveness. Certain technical aspects of the piece require careful consideration, detailed planning of movements, and the use of auxiliary tools for performance. This experiment expands the boundaries of chamber ensemble music, offering performers and listeners a new sonic experience based on a blend of traditional and modern techniques.*

Keywords: *avant-garde; chamber ensemble; piano in chamber ensemble; extended piano techniques; prepared piano; Leonid Hrabovsky's work.*

Стаття надійшла до редакції 25 жовтня 2024 року

УДК 780.64.071.2+78.071.1(477)(092):785.73"20"

DOI 10.34064/khnum1-73.04

Білова Єлизавета Дмитрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творча аспірантка кафедри духових та ударних інструментів

e-mail: drumsbeliza@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0488-0450

Вібрафон в ансамблевому музикуванні ХХІ століття (на прикладі Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано Д. Лазарєва)

У статті розглянуто питання ансамблевого виконавства за участю вібрафона. Сучасні ансамблеві твори, де вібрафон виступає у різноманітних функціях, відображають багатогранність і новаторство музичної практики ХХІ століття. При цьому академічна гілка камерного музикування за участю цього інструмента все ще залишається недостатньо висвітленою у музикознавчій сфері. Мета статті – на прикладі Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано харківського композитора Данила Лазарєва продемонструвати функціонування вібрафона в сучасному ансамблі, а також визначити місце і роль цього інструмента в камерній музиці сьогодення. Досягненню цієї мети сприяло застосування низки дослідницьких методів: історичного і компаративного для визначення основних етапів становлення й розвитку мистецтва гри на вібрафоні та з'ясування його сучасної ролі в камерному ансамблевому музикуванні; різновидів музикознавчого та виконавського аналізу для дослідження функцій інструмента у системі музичної виразності твору, інноваційних технік гри на вібрафоні та їхнього впливу на характер ансамблевого звучання. У висновках зазначено, що в сучасному ансамблевому музикуванні вібрафон представлено у низці ролей – від сольної до акомпанувальної, а також у різних семантичних амплуа.

Ключові слова: вібрафон; ансамблева виконавська практика; роль інструментів у ансамблі; темброві характеристики; семантичне амплуа.

Постановка проблеми.

Камерні ансамблеві твори за участю вібрафона, що з'явилися у XXI столітті, відображають багатогранність і новаторство сучасної музичної практики. Вібрафон знаходить своє місце в різноманітних музичних жанрах і стилях, включаючи джаз, класичну музику, електроніку й навіть музику експериментального напрямку. У композиціях для камерних ансамблів вібрафон часто застосовують для створення унікальних тембральних ефектів, які можуть трансформувати або збагатити загальний звуковий ландшафт. Наприклад, у мінімалістичних композиціях Стіва Райха чи Джона Лютера Адамса вібрафон активно використовується для досягнення ритмічної насиченості й створення особливого колориту. У контексті сучасних естетичних тенденцій композитори часто прагнуть переосмислити й розширити можливості вібрафона, використовуючи різноманітні техніки гри, як-от розширені прийоми взаємодії з моторизованими резонаторами, інтеграцію електронних засобів для створення нових звучань, експериментування з різними видами молоточків. Крім того, у значній мірі зростає кількість творів, де вібрафон виступає в діалозі з нетрадиційними для камерної музики інструментами, такими як електрогітара або клавішні електронні синтезатори.

Питання використання вібрафона в ансамблевому музикуванні XXI століття, зокрема в контексті камерної музики, поступово привертає все більшу увагу дослідників. Однак більшість публікацій зосереджена на застосуванні вібрафона у джазі, популярній музиці та експериментальних жанрах, тоді як його роль у сучасному академічному ансамблевому музикуванні залишається недооціненою. Звідси, актуальність цієї статті обумовлена:

- поширеністю вібрафона в сучасному камерному музикуванні академічної традиції, що потребує розкриття його технічних та художньо-виразних особливостей як учасника ансамблю;
- відсутністю наукової джерельної бази, присвяченої питанням ансамблевої гри на вібрафоні в академічній сфері музикування.

Мета статті – визначити роль вібрафона в сучасному ансамблевому музикуванні, проаналізувати технічні та художньо-виразні можливості цього інструмента і специфіку його взаємодії з іншими учасниками ансамблю в контексті камерної музики ХХІ століття, спираючись на приклад композиції Данила Лазарева «Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано».

Крім того, стаття має на меті заповнити певні прогалини в дослідженнях, що стосуються ансамблевої гри на вібрафоні, що обумовлює **наукову новизну** результатів цього дослідження.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Праці, присвячені мистецтву гри на вібрафоні, переважно зосереджені на її історичному, органологічному, технічно-виконавському та методичному аспектах (Андрєєва, 1985; Blades, 1992; Cheesman, 2012; Stallard, 2015; Seele, 2019; Ткачук, 2020; Булгак, 2021; Ralo, 2024 a, b). Проблеми камерного музикування на вібрафоні, роль цього інструмента в ансамблевій виконавській практиці та особливості реалізації його художньо-виразного й технічного потенціалу поки що залишаються на периферії дослідницької уваги. Наприклад, О. Андрєєва (1985) зосереджується на технічних і тембрових характеристиках вібрафона в джазовому та популярному контекстах, проте питання його функціонування в академічній камерній музиці лишається менш дослідженим.

Утім, важливість вібрафона в камерній музиці ХХІ століття засвідчує, наприклад, скерованість дисертаційного дослідження А. Віра (Wier, 2015), де на прикладах творів сучасних композиторів демонструється потенціал інструмента у створенні нових тембрових звучань на основі експериментальних технік із застосуванням варіативних резонаторів та електроніки, які здатні виразити різноманітні художні ідеї. Дослідник зазначає, що автори по-різному підходять до трактування інструмента. Так, у творі «Гістерезис»¹ Джеремі Мюллер

¹ Це «десятихвилинний твір для сольного вібрафона та живої електроніки. Електронні компоненти, необхідні для виконання: комп'ютер, педаль, аудіоінтерфейс щонайменше з двома вихідними каналами, гучномовець та навушники. Гучномовець розміщується під вібрафоном та спрямований вгору до нього, а навушники

«використовує гучномовець під вібрафоном, щоби розширити звукову палітру інструмента мікротональними електронними звуками, що відповідають його тембру. У творі “Де світло виривається з тебе” Джордан Мансон нашаровує різні електронні звуки за допомогою вібрафона, щоби створити фактуру, яка повільно розгортається, також залучаючи бас-барабан та гудіння малого барабана. У “Резонансних фактурах” Пейн просторово використовує звуки вібрафона, тарілок та електроніки, що створює медитативне та захопливе відчуття при прослуховуванні. Зрештою, кожен із трьох композиторів застосував особливі композиційні та виконавські інструменти для складання нових творів, які дають можливість зазирнути у майбутнє ударної музики» (Wier, 2015: i–ii).

Проте, попри наявність окремих праць, що так чи інакше стосуються певних аспектів ансамблевої гри на вібрафоні, тема взаємодії вібрафона з іншими інструментами в контексті камерного музикування потребує більш детального вивчення, оскільки дослідження цього питання є важливим для розуміння місця вібрафона в сучасній музиці академічного спрямування. Однак більшість робіт розглядають лише органологічні характеристики вібрафона, способи навчання гри на ньому або його використання в окремих жанрах, тоді як ансамблеві композиції, у яких цей інструмент відіграє важливу роль, здебільшого залишаються поза увагою.

Стосовно академічної камерної музики сучасних авторів за участю вібрафона зауважимо, що зазвичай вібрафон поєднується в ній з традиційними інструментами – фортепіано, струнними або духовими, проте вибір ансамблевих складів для вібрафона в сучасних творах, подібних до «Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано» Д. Лазарева, залишається маловивченим, хоча вібрафон вже активно використовується в роботах молодих композиторів.

дозволяють виконавцеві чути клацання, яке використовується невеликими сегментами в різних точках твору. “Гістерезис” використовує стандартну нотну систему та включає електронну партію, написану для виконавця...” (Wier, 2015: 24).

Отже, наявні публікації лише частково висвітлюють роль вібрафона в ансамблевому музикуванні, що робить тему цієї статті актуальною та необхідною для подальших досліджень. З огляду на зростання інтересу до сучасної камерної музики, зауважимо, що вивчення вібрафона як учасника ансамблів ХХІ століття є важливим кроком у розвитку музикознавчої думки в Україні та за її межами.

Методологія дослідження. Методами, спрямованими на розкриття обраної теми, стали *музикознавчий аналіз* для вивчення технічних і структурних особливостей сучасних камерних творів за участю вібрафона, *порівняльний аналіз* для визначення специфіки використання вібрафона в ансамблевому музикуванні, *образно-семантичний аналіз* для з'ясування його ролі у втіленні музичних образів твору, а також *технічний аналіз* для дослідження інноваційних технік гри на вібрафоні та їхнього впливу на ансамблеве звучання.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вібрафон – порівняно «молодий» інструмент групи ударних: його еволюційний шлях триває понад століття. У 1910 роках працівник *Leedy Drum Company* (американської мануфактури з виробництва ударних інструментів) *Герман Вінтерхофф* здійснив значний прорив у розвитку ударних інструментів. Як зазначає К. Стеллард, він виявив, що додавання двигуна до маримби може створити ефект, що нагадує людський голос, відомий як *vox humana*, або тремоло. Це відкриття привело до створення інструмента, який спочатку називали «металева маримба» і який випустили у 1922 році, а вже 1924 року інструмент отримав нову назву – вібрафон. Ранні моделі цього інструмента не мали механізму для демпфування звуку після удару, що впливало на якість звучання (Stallard, 2015: 42).

Значним внеском у розвиток вібрафона став винахід у 1927 році Вільямом Д. «Біллі» Гладстоном демпферної планки. Завдяки цьому нововведенню інструмент став більш керованим і зручним у використанні, що дозволило уникнути неприємних звукових ефектів та підвищило його популярність серед музикантів. Якби не Гладстон, вібрафон міг би залишитися прихованим інструментом, який швидко

вийшов би з ужитку через незручності у використанні. Після того як *Leedy Drum Company* випустила вібрафон, інструмент привернув увагу американських музикантів. У 1924 році Луїс Франк Чиха, відомий також як «Сінйор Фріско», записав два треки з використанням вібрафона – «*Gypsy Love Song*» та «*Aloha 'Oe*». Європейські музиканти також зацікавилися цим інструментом, і вже 1926 року в місті Хейз (Міддлсекс) з'явилися записи з вібрафоном (там само).

Найбільшого розповсюдження вібрафон набув із появою джазової музики. Серед відомих виконавців на вібрафоні в джазовій сфері музикування слід назвати американського джазмена Гері Бертон. Б. Ткачук зазначає, що саме йому належить нововведення щодо використання чотирьох паличок під час гри на вібрафоні; до цього на вібрафоні грали двома паличками. Гері Бертон був серед тих перших джазових музикантів, хто спробував об'єднати елементи джазу та рок-музики, створивши ранні приклади ф'южн-стилю на основі джазового ансамблю. На теперішній час він залишається провідною фігурою напрямку, який отримав назву «кул-ф'южн» (Ткачук, 2020: 236).

Створюючи власний стиль гри, Бертон прагнув усунути обмеження, які існували при традиційній постановці рук, щоби мати можливість створювати фактуру, де акорди органічно поєднуються з гамоподібними пасажами, що підштовхнуло його до пошуку нових технічних рішень. Традиційна техніка заважала швидкому переходу від одного акорду до іншого, тому Бертон почав експериментувати. Він узяв за основу традиційну постановку рук, але змінив її так, щоб палички могли рухатися більш вільно, що уможливило більш легку та динамічну гру. Застосування техніки гри на вібрафоні чотирма паличками замість двох сприяло й застосуванню септакордів, широко розповсюджених у джазовій гармонії. Підхід Бертон до гри на вібрафоні був натхненний технікою гри на фортепіано, що й вплинуло на його реформи у сфері виконавства на вібрафоні. Завдяки цьому він зміг досягти значного рівня фактурної насиченості на цьому інструменті, що значно збагатило його звучання (згідно Булгак, 2021: 35).

Розвиток техніки гри на вібрафоні позначився і на виробництві та застосуванні паличок. Вивчаючи історію та органологію вібрафона, Б. Ткачук указує, що спочатку для створення об'ємного звуку вібрафоністи використовували палички з м'якими головками, виготовленими з гумових кульок, обмотаних синтетичними нитками. Проте з розвитком техніки виконання та зростанням вимог до чіткості звуку, особливо при виконанні швидких секвенцій, стали використовувати палички з більш твердими головками. Ці інновації в техніці гри дозволили досягти різноманітності тембрів і підкреслити контрасти у звучанні. Особливо цікаве поєднання виникає, коли одна рука грає традиційним способом, а друга водночас завдає ударів кінцем держакка, що створює оригінальний звуковий ефект (Ткачук, 2020: 236).

Окрім джазової сфери, вібрафон набув різноманітного вжитку й у музиці західноєвропейської академічної традиції. За Дж. Блейдсом, першими академічними композиторами, які залучали вібрафон до своїх творів, вважаються Даріус Мійо, який звернувся до тембру вібрафона в «*L'Annonce faite à Marie*» (Blades, 1992: 417) (творі для вокального квартету та ансамблю, ор. 117, 1932) та Альбан Берг, який «знайшов йому місце у своїй опері “Лулу”» (1937–1935), «хоча минуло кілька років, перш ніж його почали часто використовувати в серйозних композиціях. Бріттен використав його таким чином у своїй “Весняній симфонії” (1949), а пізніше в опері “Сон літньої ночі”. Він додає враження священного дзвону в “Sanctus” з його “Військового реквієму”, ... і подібно до цього в Симфонії для віолончелі... Вібрафон зустрічається в Концерті для віолончелі та Партиті Волтона, а також у творах Малкольма Арнольда. Складні партії вібрафону додаються в багатьох камерних творах, таких як “Візок мера” Булеза (1954)» (Blades, 1992: 409).

У сучасній ансамблевій та оркестровій музиці вібрафон набував дедалі більшого значення, хоча і не досяг статусу інших ударних інструментів, таких як ксилофон або маримба. Починаючи від 1960 років, вібрафон проявив себе більшою мірою як ансамблевий інструмент, ніж як оркестровий (Vibraphone, 2024).

Розкрити особливості функціонування вібрафона в ансамблевих творах ХХІ століття дозволяють конкретні спостереження, об'єктом яких виступають відповідні музичні зразки. Для демонстрації ролі цього інструмента в сучасному камерному ансамблі в нашому дослідженні обрано *Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано* молодого харківського композитора Данила Лазарева, оскільки у виконанні цього твору авторка статті брала безпосередню участь в рамках власного творчого проєкту.

Тріо, датоване 2023 роком, є яскравим прикладом сучасного застосування вібрафона у композиторсько-виконавській практиці. Твір демонструє цікаву темброво-акустичну взаємодію цього інструмента з флейтою та фортепіано. У передмові до нотного тексту Тріо (сам композитор назвав цю передмову «рефлексіями») автор розповідає, що більша частина твору була написана восени 2022 року, коли він перебував у Харкові, куди повернувся 1 вересня після відсутності з-за військових дій. У Тріо поєднані різноманітні переживання композитора – тривожні і щасливі, пов'язані з подіями тієї осені – від першого блекауту в країні до звільнення Херсону.

Фортепіано передає контраст емоцій, що коливаються між медитативністю й вибуховою експресією; тембри флейти і вібрафона доповнюють звучання фортепіано та один одного, будучи, як здається спочатку, протилежностями: «голос» флейти – пронизливий, сухий та тривожний, вібрафона – дзвінкий та проникливий, але водночас м'який. Тріо складається з трьох розділів: експозиції з двома темами – головною *Adagio tranquillo* та побічною *Allegro*, розробки *Adagio / Andante*, де ці теми розгортаються, та синтезованої репризи, що поєднує весь тематизм.

Отже, Тріо починається в повільному темпі (*Adagio tranquillo*) з чотиритактового фортепіанного вступу. На першій цифрі долучається флейта, в наступному такті – вібрафон. Музичний матеріал демонструє постійну метричну перемінність – майже в кожному такті відбувається зміна розміру (4/4, 3/8, 5/4, 6/4), немов відображення стрімкого руху зовнішніх подій і пов'язаних з ними настроїв.

У фрагментах, де звучать флейта і вібрафон, у їхніх партіях одночасно відбувається мелодичний рух у протилежних напрямках. Такти 16–19 (від цифри 3) потребують від усіх трьох виконавців чіткого дотримання ритму, оскільки всі партії містять різні ритмічні рисунки, що не збігаються. Наприкінці розділу *Adagio tranquillo* (такт 24) виконавці мають зіграти разом дві шістнадцяті на першій долі такту. Отже, дотримання вимог композитора щодо ритму в Тріо потребує від виконавців неабиякої ансамблевої майстерності.

На цифрі 4 змінюється темп (*Allegro*), музичний матеріал (умовно побічної партії) флейта з вібрафоном виконують без супроводу фортепіано. Коли на цифрі 5 додається партія фортепіано, соло переходить до флейти, а вібрафон та фортепіано по черзі виконують функцію акомпанементу; але вже на цифрі 6 кожному з трьох інструментів доручається рівноправний мелодичний голос. На цифрі 8 вібрафон залишається у дуєті з фортепіано, при цьому сольну функцію доручено саме йому, тоді як фортепіанна партія перетворюється на супровід витриманими педальними акордами-кластерами.

Фортепіано на цифрі 9 починає наступний (розробковий) розділ *Adagio*. З десятої цифри вступає вібрафон, який виконує соло протягом 10 тактів. Ритми в партії вібрафона складні, часто з синкопами, зустрічаються квінтолі, секстолі шістнадцятих. Також відбувається часта зміна парних та непарних ритмічних угруповань. Далі, на цифрі 11, вступає флейта зі своїм соло, яке триває 8 тактів. На цифрі 12 (*Con moto*, чверть дорівнює 70 ударам) звичний розмір 4/4 змінюється на 7/8, і знову вступають фортепіано з вібрафоном, у партії якого в цьому фрагменті звучить акомпанемент. Цифру 13 проводять усі інструменти-учасники Тріо; голоси є здебільшого самостійними, хоча періодично партія флейти виступає як більш рельєфна та виразна, тоді як вібрафон і фортепіано по чергово грають акомпанемент. Нарешті, флейта поступається дуєту вібрафона та фортепіано (паузи в її партії, ц. 14). Цей фрагмент звучить як «змагання» між двома інструментами: патерни квартолей шістнадцятих у вібрафона перегукуються з такими ж патернами в партії лівої руки фортепіано. Флейта вступає в такті

123 (ц. 16), а до цього у фортепіано починається новий музичний матеріал на ритмічному рисунку основного, який далі набуває розвитку і проводиться по черзі в партіях усіх інструментів у поліфонічному викладенні. Завдяки тембровому нашаруванню, щільній фактурі, підвищеній динаміці, високому регістру в партії флейти, а також укрупненню тривалостей у фортепіанному басі цифру 17 можна вважати кульмінаційною.

На цифрі 18 настає заспокоєння; зміна темпу на початковий (*Adagio tranquillo*) відмежовує заключний розділ твору, де сольну функцію спершу виконує флейта, а партія фортепіано підтримує її педальними акордами. Вібрафон веде окрему самостійну мелодичну лінію, яка на цифрі 21 переростає в дует із флейтою у супроводі фортепіано. При цьому кожен голос в дуєті звучить під час пауз в іншому, у послідовному викладенні, але мелодико-ритмічні патерни в них не збігаються, хоча таке розташування голосів і створює ефект перегукування. Завершується твір реплікою вібрафона на тлі витриманої фортепіанної педалі.

Отже, зміна темпу в Тріо відбувається п'ять разів, швидкі розділи чергуються з повільними; при цьому повільний темп розпочинає й закінчує твір, підкреслюючи риси репризності й створюючи своєрідну «аркову» побудову.

Твір репрезентує дуже високий рівень складності ансамблевого музикування. Усім трьом інструментам важко збігатися в певних стратегічних (вузлових) моментах нотного тексту, оскільки партія кожного з них має власний ритмічний рисунок, який не дублюється в жодній з інших; також мають місце зміщення метричних акцентів у кожній з інструментальних партій.

У Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано Д. Лазарєва використано й такі характерні для музики XX–XXI століть виразні елементи композиційного письма, як квінтовий діатонічний кластер (по білих клавішах), квінтовий хроматичний кластер (по всіх клавішах), затримка акордів до зняття, а також колористичні інструментальні прийоми: нетемпероване гліссандо завдяки проведенню

паличкою по пластині вібрафона, вібрато з амплітудою, що збільшується, вдування повітря, перехід на *frullato*, терцієвий, квінтовий, октавний флажолети у флейти.

Висновки.

В ансамблі для флейти, вібрафона та фортепіано роль вібрафона є багатогранною і значною, а його функції варіюються залежно від музичного контексту й художнього задуму. Як показує аналіз, вібрафон може виконувати різні ролі, що впливають на загальний характер композиції.

1) *Сольна роль.* У певних фрагментах вібрафон виступає як сольний інструмент, надаючи твору виразної тембрової глибини та ритмічної динаміки. Вібрафон демонструє свою здатність до складних тембрових та динамічних модуляцій, що дозволяє створювати атмосферу напруженості або, навпаки, розслабленості, залежно від контексту твору.

2) *Функція супроводу.* В інших випадках вібрафон функціонує як інструмент, що акомпанує, гармонійно поєднуючи своє звучання з тембрами флейти та фортепіано, збагачуючи текстуру ансамблю й підтримуючи загальний ритмічний пульс. У цьому контексті він додає не лише ритмічну, але й гармонічну складову, створюючи додатковий вимір звукового простору.

3) *Роль учасника діалогу.* Вібрафон також активно вступає в діалог та цікаву взаємодію з іншими інструментами. У таких випадках він виступає як самостійний рівноправний ансамблевий партнер, що додає гнучкості і динамічності загальній композиційній структурі.

4) *Семантична функція.* Крім зазначених, вібрафон виконує у цьому ансамблі також важливу семантичну роль, надаючи музиці додаткової глибини. Завдяки своїм особливим тембровим характеристикам вібрафон може втілювати як загадково-містичні та медитативні, так і емоційно насичені бентежні та бурхливі образи, створюючи унікальний звук, який розширює межі виразності ансамблю.

Як бачимо на прикладі Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано Д. Лазарева, вібрафон демонструє свою універсальність, опиняючись

на різних позиціях, залежно від вимог твору і його стилістичного спрямування. Багатогранність цього інструмента не лише збагачує ансамбль, але й розширює звукові та емоційні можливості камерної музики, відкриваючи виконавцям і слухачам нові шляхи у царині музичної виразності.

Перспективи та практичне значення дослідження. Обсяг статті не дозволяє повністю охопити всі аспекти використання вібрафона в ансамблевому музикуванні ХХІ століття. Це питання потребує значно більш глибокого аналізу, включаючи різні контексти застосування цього інструмента в сучасних камерних творах. Проте результати здійсненої розвідки можуть бути корисними для подальшого вивчення ролі вібрафона в різних камерних жанрах, а також для розробки методичних матеріалів для навчання з метою виконання сучасної музики. Дослідницька перспектива передбачає розширене вивчення функцій вібрафона в різних ансамблях і жанрах, а також аналіз нових технік гри, що розширюють можливості інструмента і можуть стати основою для подальшого розвитку виконавської практики.

ЛІТЕРАТУРА

- Андрєєва, О. (1985). *Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру*. Київ: Музична Україна.
- Булгак, Д. С. (2021). Проблеми постановки та аплікатурні особливості гри на вібрафоні (на прикладі техніки Гарі Бертоне). *Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень. Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 квітня 2021 р., Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки*, (сс. 34–36). Дніпро: Грані.
- Ткачук, Б. (2020). Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі ХХ–ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 31(1), 234–239. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213782>
- Blades, J. (1992). *Percussion Instruments and Their History*. (Rev. ed.). Westport, CT: Bold Strummer.
- Cheesman, B. S. (2012). *An Introductory Guide to Vibraphone: Four Idiomatic Practices and a Survey of Pedagogical Material and Solo Literatur*. (DMA diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/dissertations/539/>

- Ralo, H. O. (2024 a). Ergonomic context of forming technical skills for playing percussion instruments. *Current Issues of the Humanities*, 79(2), 255–260. DOI:10.24919/2308-4863/79-2-39
- Ralo, H. O. (2024 b). Methodological features of forming pedal-damping skills for playing the vibraphone. *International scientific journal "Grail of Science"*, 45, 506–509. DOI: 10.36074/grail-of-science.01.11.2024.067
- Seele, O. (2019). *Schule für Xylophon, Tubaphon und Vibraphon: auch zum Selbstunterricht geeignet*. Frankfurt: Musik Verlag W. Zimmermann.
- Stallard, C. (2015). The Vibraphone: Past, Present, and Future. *Percussive Notes*, 53(3): Percussive Arts Society, 43–44.
- Vibraphone (2024). *Vienna Symphonic Library*. <https://www.vsl.info/en/academy/percussion/vibraphone>. Accessed June 11, 2024.
- Wier, A. (2015). *Performer and Electronic-Activated Acoustics: Three New Works for Solo Percussion and Live Electronics*. (DMA. diss.). Arizona State University. Tempe, AZ. <https://core.ac.uk/download/pdf/79582396.pdf>

REFERENCES

- Andrieieva, O. (1985). *Percussion instruments of the modern symphony orchestra*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Blades, J. (1992). *Percussion Instruments and Their History*. (Rev. ed.). Westport, CT: Bold Strummer [in English].
- Bulhak, D. S. (2021). Problems of Technique and Finger Placement in Vibraphone Playing (Using the Example of Gary Burton's Technique). *Musical Work in the Light of Contemporary Scientific Researches. Materials of the V All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, April 5–6, 2021, M. Glinka Dnipro Academy of Music*, (pp. 34–36). Dnipro: Hrani [in Ukrainian].
- Cheesman, B. S. (2012). *An Introductory Guide to Vibraphone: Four Idiomatic Practices and a Survey of Pedagogical Material and Solo Literatur*. (DMA diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/dissertations/539/> [in English].
- Ralo, H. O. (2024 a). Ergonomic context of forming technical skills for playing percussion instruments. *Current Issues of the Humanities*, 79(2), 255–260. DOI:10.24919/2308-4863/79-2-39 [in English].
- Ralo, H. O. (2024 b). Methodological features of forming pedal-damping skills for playing the vibraphone. *International scientific journal "Grail of Science"*, 45, 506–509. DOI: 10.36074/grail-of-science.01.11.2024.067 [in English].

- Seele, O. (2019). *Schule für Xylophon, Tubaphon und Vibraphon: auch zum Selbstunterricht geeignet [School for xylophone, tubaphone and vibraphone: also suitable for self-teaching]*. Frankfurt: Musik Verlag W. Zimmermann [in German, English].
- Stallard, C. (2015). The Vibraphone: Past, Present, and Future. *Percussive Notes*, 53(3): Percussive Arts Society, 43–44 [in English].
- Tkachuk, B. (2020). Priority trends of performance on idiophones between the XX–XXI centuries. *Current Issues of the Humanities*, 31(1), 234–239 [in Ukrainian].
- Vibraphone (2024). *Vienna Symphonic Library*. <https://www.vsl.info/en/academy/percussion/vibraphone>. Accessed June 11, 2024 [in English].
- Wier, A. (2015). *Performer and Electronic-Activated Acoustics: Three New Works for Solo Percussion and Live Electronics*. (DMA diss.). Arizona State University. Tempe, AZ. <https://core.ac.uk/download/pdf/79582396.pdf> [in English].

Yelyzaveta Bilova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Wind and Percussion Instruments
e-mail: drumsbeliza@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0488-0450

Vibraphone in ensemble music of the 21st century (on the example of D. Lazarev's Trio for flute, vibraphone and piano)

Statement of the problem. *The article examines the issue of ensemble performance with the participation of the vibraphone. Modern ensemble works, where the vibraphone performs in various functions, reflect the versatility and innovation of musical practice of the 21st century. At the same time, the academic branch of chamber music-making with the participation of this instrument still remains insufficiently covered in the musicological sphere.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to demonstrate the functioning of the vibraphone in a modern ensemble using the example of Trio for flute, vibraphone and piano by the Kharkiv composer Danylo Lazarev, as well as to determine the place and role of this instrument in today's chamber music. In addition, the article aims to fill certain gaps in research related to ensemble playing on the vibraphone, which determines the novelty of the results of this study. The disclosure of the stated topic was facilitated by the use*

of a number of research methods: historical and comparative to determine the main stages of the formation and development of the art of playing the vibraphone and to clarify its modern role in chamber ensemble music; musicological and performance analysis to study the functions of the instrument in the system of musical expressiveness of the work, innovative techniques of playing the vibraphone and their influence on the nature of the ensemble sound.

Research results. As the analysis shows, the vibraphone can perform various roles in the ensemble, which vary depending on the musical context and artistic intent of the work.

1) A solo role in certain fragments of the work, which demonstrates the instrument's ability to complex timbre and dynamic transformations and allows creating an atmosphere of tension or, conversely, relaxation, depending on the semantic context.

2) An accompaniment function, which involves merging the timbres of the vibraphone with other timbres (flute and piano), enriching the texture and harmonic components of the ensemble (which creates an additional dimension of the sound space) and supporting the overall rhythmic pulse.

3) The role of a participant in a dialogue with other instruments. In such cases, it acts as an independent equal ensemble partner, which adds flexibility and dynamism to the overall compositional structure.

4) Semantic function. Due to its special timbre characteristics, the vibraphone can embody both mysterious-mystical and meditative, as well as emotionally saturated, confusing and turbulent images, creating unique sounds that expand the boundaries of the ensemble's expressiveness.

Conclusion Thus, the vibraphone demonstrates its versatility, finding itself in different positions, depending on the requirements of the work and its stylistic direction. The versatility of this instrument not only enriches the ensemble, but also expands the sound and emotional possibilities of chamber music, opening up new paths in the field of musical expressiveness for performers and listeners.

Keywords: vibraphone; ensemble performance practice; role of instruments in the ensemble; timbre characteristics; semantic role.

Стаття надійшла до редакції 23 жовтня 2024 року

УДК 781.4:786.86(477+492)"21"

DOI 10.34064/khnum1-73.05

Горбаченко Руслан Анатолійович

Дніпровська академія музики,

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності

e-mail: ruslangorbacenko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6984-3821

Акордеонна творчість Максима Шалигіна: поєднання традицій і новаторства

Галузь акордеонної музики продовжує неупинно поповнюватися новими іменами. Максим Шалигін – сучасний українсько-нідерландський композитор, творчий шлях якого триває вже майже чверть століття, проте його доробок залишається малодослідженим у науковій літературі. Отже, акордеонна творчість М. Шалигіна вперше у світовому та українському музикознавстві постає в якості об'єкта вивчення. Мета статті – проаналізувати твори М. Шалигіна для акордеона-solo, визначити специфіку поєднання традиційних та новаторських засобів у його творчості, окреслити її художньо-образні та композиційні особливості, а також розкрити її значення для розвитку сучасного акордеонного мистецтва. Методологічною основою роботи є поєднання історико-біографічного та хронологічного підходів, застосування методів систематизації та узагальнення, спеціальних методів музикознавчого, зокрема виконавського, аналізу. Висвітлено акордеонний доробок і творчу біографію М. Шалигіна, охарактеризовано основні структурні особливості та художньо-образний зміст його творів, описано композиторські та виконавські виражальні засоби, що в них застосовуються. У результаті проведеного дослідження виявлено опору митця на усталені традиції композиторської творчості для акордеона, а також наявність новаторських художніх тенденцій, зокрема звернення до нової програмності, нетрадиційних способів звуковидобування, ефектів візуалізації тощо. Проведений аналіз акордеонної творчості М. Шалигіна дає підстави стверджувати, що представлені твори є новою сторінкою як в українському виконавському академічному акордеонному мистецтві, так і в музикознавчій практиці загалом.

Ключові слова: Максим Шалигін; сучасна музика; акордеонне мистецтво; композиторський стиль; виражальні засоби; алеаторика.

Постановка проблеми.

Композитор, витoki творчості якого збігаються з початком ХХІ століття і для якого кнопковий акордеон¹ є приналежністю його власної виконавської сфери, до цього часу був поза увагою дослідників-акордеоністів. Тому ця розвідка постає як актуальна в сучасному світі музикознавчих досліджень у царині акордеонної музики взагалі і творчості М. Шалигіна зокрема. *Актуальність* її зумовлена й необхідністю аналітичного опрацювання акордеонних творів М. Шалигіна та введення їх у концертно-виконавський та науковий обіг.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Можемо констатувати, що останніми роками помітно поживавився інтерес до музики Максима Шалигіна, зокрема його камерно-інструментальних, вокальних, оперних та балетних творів. Так, музикознавиця Е. Джабраїлова-Кушнір (2019) простежує функції остинато в сольній партії фортепіано «Triple concerto» М. Шалигіна у її взаємодії з оркестром; О. Наумова та Г. Різаєва звернулись до його вокальної музики, проаналізувавши традиційність і сучасність творчих принципів композитора (Naumova & Rizaeva, 2023). У статті В. Зінченко (2018) розкрито семантику юродства в балеті «Traces» завдяки аналізу зв'язків поетичного тексту і музики; Т. Когут (2019) висвітлює образ головної героїні балету «Case Carmen» в ретроспективному контексті. Проте досі немає праць, присвячених акордеонній творчості М. Шалигіна.

Мета статті – проаналізувати твори Максима Шалигіна для акордеона-solo, визначити специфіку поєднання традиційних та новаторських засобів у його творчості, окреслити її художньо-образні та композиційні особливості, а також розкрити її значення для розвитку сучасного акордеонного мистецтва.

Методологія дослідження. Застосовано методи *систематизації* та *узагальнення* для опрацювання відомостей про композитора, наявних у інформаційних джерелах; *історико-біографічний* та

¹ Згідно з європейською традицією, акордеоном називають як клавішну, так і кнопку версію інструмента.

хронологічний підходи у процесі відтворення біографії М. Шалигіна та розгляду його доробку; *спеціальні методи музикознавчого аналізу, зокрема виконавського*, для характеристики його музичних творів.

Наукова новизна дослідження. У пропонованій статті вперше у світовому та українському музикознавстві об'єктом вивчення постає акордеонна творчість М. Шалигіна.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Творчий доробок Максима Шалигіна охоплює широкий спектр жанрів, що містить оркестрові, камерно-вокальні, камерно-інструментальні, електроакустичні твори, а також музику до опер, балетів і кіно. Особливе місце у творчості композитора посідає музика для акордеона. Цей інструмент входить до виконавського складу, зокрема, таких творів, як «*Bridge*» (для ансамблю, 2013), «*Study*» (для двох акордеонів, 2013), а також музики до фільму «Такі гарні люди» (2013), до балету «*Case Carmen*» (2017). Ми ж зосередимо увагу на доробку М. Шалигіна для акордеона-*solo*, куди на цей час увійшли «Фантазія і рондо» (2000), «Соната» (2001) «Скерцо» (2003–2004), «Рондо» (2005), «*Trembling musik*» (2015), «*S.O.S.*» (2016), «*Angel*» (2020).

Максим Олегович Шалигін народився 30 січня 1985 року в місті Дніпродзержинськ (нині Кам'янське). У 2000 році він закінчив Дніпродзержинську музичну школу № 5 по класу кнопкового акордеону (викладач В. О. Татарцев), а у 2004-му – Дніпродзержинське музичне училище (викладач О. В. Корнєв). Шалигін є лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів, таких як «Провесінь» (2001, м. Кропивницький, перша премія; 2003, Гран-прі), «Кубок Кривбасу» (2001, Кривий ріг, третя премія). Також за час навчання в музичному училищі він ставав лауреатом всеукраїнських конкурсів юних композиторів. Водночас М. Шалигін почав професійно навчатися композиції. Його викладачем у коледжі була Ірина Іващенко. Згодом, у 2004–2005 роках, він вчився у Бориса Тищенка в Санкт-Петербурзькій державній консерваторії імені Римського-Корсакова. Розчарувавшись в освітньому та соціальному планах, він повертається в Україну, де 2005 року вступає на композиторський факультет до Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського у клас професора Ігоря Щербакова; у 2010 році отримує перший ступінь магістра. Через рік, у 2011-му, отримує другий ступінь магістра в Королівській консерваторії Гааги у Нідерландах, де він навчався в Корнеліса де Бондта та Дідеріка Вагенара. Від того часу композитор живе і працює в Нідерландах. Музику М. Шалигіна виконують провідні оркестри та солісти на багатьох відомих музичних фестивалях по всьому світу, зокрема в Німеччині, Швейцарії, Великобританії, Японії, Бельгії, Канаді, Польщі та Україні.

«**Фантазія і рондо**» (2000) – один з перших творів, що відкриває композиторський доробок² музиканта, і який він склав незадовго до вступного іспиту в музичний коледж, де вперше і виконав його. Ця двочастинна композиція має ознаки мініциклу, де частини контрастують між собою за темпом, характером, будовою, фактурним викладом. В кантіленній Фантазії з темповою ремаркою «*Andante non troppo. Affetuoso*» переважає інтервально-акордова фактура, структурні параметри частини досить вільні: нестабільність форми з нашаруванням різнопланових імпровізаційних розділів подекуди підкреслено агогічними відхилення – *stringendo* та *accelerando*. Рондо в темпі *Allegro* контрастує Фантазії та має струнку п'ятичастинну будову (АВАСА). Пульсуючий бас F_1 восьмими тривалостями у партії лівої руки від самого початку твору задає активного та бадьорого настрою, який витримується протягом усього Рондо. Попри юний вік композитора, вже в цьому його творі можна помітити природне відчуття форми та логічність розвитку музичної думки.

Після «Фантазії і Рондо» була створена «**Соната**» (2001) для кнопкового акордеона³. Цей твір складається з чотирьох частин, розміщених за принципом темпового та образно-емоційного контрасту; кожна

² За спогадами самого М. Шалигіна, найперший твір він знищив, вважаючи його зовсім «дитячим».

³ Соната вперше була виконана автором у квітні 2001 року на Міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Кубок Кривбасу» в місті Кривий Ріг (Україна).

з них має програмну назву: I – «Прелюдія», II – «Токата», III – «Роздум», IV – «Остинато». Нагадаємо, що в українській акордеонній музиці аналогічні назви частин у творах великої форми вже мали місце, зокрема, у І. Шамо («Токата» з Сонати № 1), А. Білошицького («Прелюдія» з Партити № 1), В. Балика («Остинато» з Сонати № 1) тощо. За твердженням М. Шалигіна, «Соната» стала для нього своєрідним «дослідженням» фактурних, тембрових, виразових можливостей акордеона (Шалигін, 2024).

«Прелюдія» розпочинається вступом (*Lento, improvisato, patetico*), який репрезентує два контрастні епізоди, побудовані на динамічних та фактурних зіставленнях. Початок Прелюдії – барвистий «в'їзд» у акорд на *glissando* по трьох рядах акордеона позначено авторською ремаркою «*gliss. wzoru від найнижчих звуків інструмента*», що, за А. Сташевським, класифікується як «змішано-хаотичний вид *glissando*» (Сташевський, 2016: 102). Перший епізод (тт. 1–6) в акордовій фактурі виконується на **ff**, що надає йому оркестрового урочистого звучання. Другий епізод (тт. 7–10) викладений одноголосно половинними нотами на **pp** в правій руці на тлі басової педалі C_1-D_1 в партії лівої руки, створюючи контраст із попереднім. У тт. 31–35 звучать короткі секвенційні побудови секстолями і тріолями, з агогічними коливаннями між *accelerando* й *rallentando*, що пожвавлює музику, надаючи їй внутрішнього динамізму. Від т. 41 і до кінця всієї частини автор більше не ставить тактових рисок, що вказує на присутність явища, яке, за А. Сташевським, визначається як «алеаторика ритму» (Сташевський, 2015 а: 127). Імпровізаційний характер «Прелюдії» підкреслює застосування автором у тт. 44–46 прийомів «арпеджованої педалізації», кластерного «крещендо» (Сташевський, 2021 б: 68). Цікавий сонорний ефект створює звучання кластера у верхній частині клавіатури, при виконанні якого, згідно ремарці автора, «підштовхується м'якою лівою ногою за вказаним ритмом» (т. 47). Завершується «Прелюдія» низхідними терціями, звуки яких стають основою другої частини, що починається *attacca*.

Друга частина – «Токата» в темпі *Allegro molto* і розмірі 4/4 – занурює у вирій безперервного швидкого руху, який від т. 48 ніби ще прискорюється з-за появи шістнадцятих: епізод побудований на чергуванні коротких мотивів з визначеною акцентуацією, що «кружляють» навколо звука «f» (*f-g-f-as; h-b-g-as; g-f-as-g*). Про важливість для виконавця володіння різними видами акцентуації відомо, зокрема, із праць М. Давидова, який зазначає: «Тверде акцентування пожвавлює звучання, позитивно впливає на ритмічність роботи апарату, технічну стабільність і яскравість звучання...» (Давидов, 2004: 203). У т. 57 квартсекундакорд ($h^1-e^2-f^2$) з авторською ремаркою «удар рукою по грифу» знаменує послаблення частоти пульсації – ритмічний малюнок змінюється на восьми та восьми з крапкою. У тт. 58–79 партія правої руки викладена акордами, склад яких періодично змінюється; водночас у партії лівої руки переважає низхідний рух цілими тривалостями в другій октаві. З появою шістнадцятих у т. 80 знову спостерігається почастішання пульсу, але вже на *тремоло міхом*. Додаткову експресію в тактах 82 і 85 вносять «ударно-шумові» прийоми (Сташевський, 2015 с: 7), позначені М. Шалигінім в ремарках як «удар ногою по підлозі» та «удар рукою по міху інструмента». Ще один елемент, який урізноманітнює ритміку – тріольні фігурації в тт. 92–103. Завершальний фрагмент «Токати» побудований на секвенційно «зростаючому» на *тремоло міхом* акорді, що виникає з одного звуку «f¹» та завершується монументальним двооктавним кластером на максимальній динамічній гучності.

Третя частина, «Роздум», (*Lento cantabile, rubato*) починається акордовим вступом у партії лівої руки, де лінія нижнього голосу утворює низхідний рух ($c^1-b-as-f$). За характером п'єса нагадує вишукану ліричну замальовку. Від т. 181 в партії правої руки від звуку «e⁵» вступає мелодія, яка продовжує поступовий низхідний рух до звуку «e¹» в т. 194. Партія лівої руки майже протягом усієї частини викладена в акордовій фактурі. Загалом ця частина містить елементи імпровізаційного характеру, зокрема агогічні нюанси, зміни тональностей, ознаки поліфонізації фактури.

Четверта частина «Остинато» (*Largo, improvisato. Allegro vivo*) починається повільним вступом, перший елемент якого аналогічний вступу до першої частини. Проте, на відміну від «закличного» вступу в першій частині, тут М. Шалигін пропонує дещо «приглушений» акордовий виклад на **p**. Лише наприкінці цього розділу звучність поступово наростає, ускладнюється та динамізується кожна наступна фаза розвитку. Від т. 281 зі зміною темпу на *Allegro vivo* починається остинатний рух, заснований на мелодичній фігурі *C-Des-B-A-Es-Des*, що стала організаційною ланкою в будові досить розлогої фінальної частини твору, указуючи на присутні в ній риси старовинних варіацій на *basso ostinato*. Відповідно, й мелодична побудова, що є основою теми *basso ostinato*, має певні ознаки символічного наповнення (натяк на хрестоподібний рух) і є досить типовою для таких варіацій. Протягом тт. 281–292 автор пропонує досить незвичний метричний розмір – $17/8$, через що створюється відчуття «обламаного» такту. Однак, починаючи від т. 293, установлюється розмір $16/8$, який вже не змінюється до кінця твору. Найбільш часто зустрічаються ритмоформули у вигляді чотирьох тріолей та двох дуолей, які представлені в різних фактурних викладеннях – одноголосному, інтервальному, акордовому тощо. Численні кластерні побудови, різноманітні гліссандування і тремоло міхом при утворенні акордових нашарувань, що застосовується у процесі драматургічного розвитку цієї частини, сприймаються як алюзії на Токату (другу частину твору). Кульмінаційний епізод «Остинато» і всієї Сонати загалом – скандований цілими тривалостями на **ffff** і підкреслений знаками фермати в темпі *Largo* октавний речитатив *c-des-b-a-es-d* (т. 443) – тема *basso ostinato*.

Отже, можна вважати, що цією Сонатою М. Шалигін впевнено заявив про себе як вельми перспективного майбутнього композитора. У Сонаті простежується масштабність мислення, оперування багатою палітрою виражальних засобів, технічних, фактурних і динамічних можливостей і прийомів акордеонної гри (різновиди тремоловання міхом, вібрато, гліссандування, кластерні побудови, ударно-шумові ефекти тощо). Таким чином, Соната – це перший етап становлення

композиторського мислення М. Шалигіна, який узагальнює надбання і традиції класики акордеонного мистецтва.

«Скерцо» М. Шалигіна також написано ще за часів його навчання в Дніпродзержинському музичному училищі (2003–2004). Цей твір, як і Сонату, М. Шалигін з великим успіхом виконував на всеукраїнських та міжнародних конкурсах⁴. До скерцо як жанру камерно-інструментальної музики зверталися безліч композиторів різних епох та напрямів. У сфері української акордеонної музики найбільш відомі Скерцо В. Дикусарова, В. Власова, А. Білошицького та О. Некрасова.

«Скерцо» М. Шалигіна має складну подвійну тричастинну форму **АВА₁В₁А₂**. Починається твір вступом на *sf* із трьома витриманими «ріжучими» малими секундами, розділеними між партіями обох рук. Вони відрізняються між собою динамічними градаціями, рівнем затухання звучності, способами виконання. Після третьої репліки мала секунда розшаровується на дві ритмоінтонаційні побудови (т. 4), що утворюють поліритмічну структуру: на квінтоль у лівій руці ($fes^2-es^2-des^2-c^1-ges^1$) накладаються чотири тріолі в правій ($es^2-a^2-d^3$; $ges^2-c^3-f^3$; $es^2-a^2-d^3$; $ges^2-c^2-f^3$). Цей ритмічний рисунок повторюється протягом наступного такту на *accelerando*, відповідно до авторської ремарки, «*приблизно 10 секунд*» (10 sec. approximately), що є елементом «хронометричної алеаторики», згідно О. Скрипнику (Скрипник, 2009: 9). Нагнітання темпу до максимального і досягнення динамічної експресії на вищезгаданих співзвуччях у т. 6 приводить до певної «розрядки» у вигляді видобутого на *arpeggiato* «акорду-зітхання», крайні звуки якого виходять за межі діапазону у дві октави (f^3-e^1). Завершує вступ розлогий кластерний акорд, що швидко нашаровується в низькому регістрі, створюючи враження гуркоту грому. Усі ці засоби – «сфорцандність», тріольність, тремоловання міхом, масивні розгорнуті акорди, нашаровані у вступі кластери – є своєрідними

⁴ Першим виконавцем «Скерцо» був сам М. Шалигін на VIII Всеукраїнському фестивалі-конкурсі виконавців на народних інструментах «Провесінь» в березні 2003 року (м. Кіровоград).

«ескізами», які в процесі розгортання твору знайдуть своє більш показове втілення.

Перший розділ (**A**) триває в цілому 55 тактів і має будову а (тт. 9–23) – b (тт. 24–27) – a₁ (тт. 28–55), де *реприза* a₁, у свою чергу, написана в простій тричастинній формі: a₂ (тт. 28–40), b₁ (тт. 41–44) і c (тт. 45–55). Перший розділ (т. 9) починається повільно, легко акцентованими «задикуватими» стататними дуолями й тріолями, що налаштовують на грайливий лад. Протягом п'яти наступних тактів темп поступово прискорюється до *Allegro*. Майже постійно в головній темі (a) присутні широкі стрибки зі специфічними інтонаційними лігами та різкими штрихами, кластерні плями по різних частинах правої і лівої клавіатур, інтенсивні крещендування в межах невеликих інтонаційних побудов, що надає твору яскравої скерцозності. Науковиці Н. Белова та О. Якимчук зазначають: «З-поміж інших жанрів скерцо вирізняється своєю універсальністю, оскільки розкриває перед митцем широке поле виразних можливостей» (Белова & Якимчук, 2019: 67). Реприза першого розділу динамічна, складна, з ознаками варіаційності. У частині c (тт. 45–55) мелодичні лінії часто розмежовуються акордами. Завершується розділ ритмічними збивками – поєднаннями четвертних пауз з шістнадцятими, четвертних з восьмими, четвертних з восьмими і крапками тощо, які супроводжуються *ritenuto* та *diminuendo*, що загалом створює стан певної напруги і передчуття чогось нового. Таким чином, перший розділ з його калейдоскопом тріолей, дуолей та яскравих звукових плям нагадує у цілому оригінальну барвисту картину.

Початок другого розділу (**B**) (т. 56) асоціюється з виразним висловлюванням і немовби вводить в інший музичний світ. Мелодична лінія, яка стає більш індивідуалізованою, викладена четвертними тривалостями та спершу проводиться одноголосно із застосуванням регістру «фагот». За другим (a₁) і третім (a₂) проведенням цієї теми йде її дублювання в партії лівої руки, яке «переконає в правдивості» всього монологу. Тут М. Шалигін застосовує прийоми контрастної поліфонії, поєднані з елементами сучасної музичної мови. Такти 64–69 містять

різноманітні акордові побудови, які стають основою своєрідної гармонічної логіки цього фрагменту, і, водночас, його яскравого звукового забарвлення. Реприза другого розділу (**В**) (т. 71–87) починається темою у збільшенні (т. 71). У т. 72 та т. 74, як протискладення, звучать репетиції звуків « b^1 » і « c^1 », комплементарно заповнюючи довгі тривалості в мелодії. Таким чином, тут (фрагмент *a*, т. 72–75) проявляються принципи поліфонічного варіаційного розвитку. Наступний фрагмент (*b*, т. 76–82) демонструє оригінальний «викривлений» вальс ($3/4 + 3/4 + 2/4$), який виконується кластерами в обох руках, починаючи з найнижчої теситури і закінчуючи в третій октаві. У видозмінений *репризний* побудові (*a*₁, т. 88–101) окреслюється тричастинність. Завершується весь другий розділ (**В**) поступовим нашаруванням звуків, утворюючи акорд, виконаний прийомом «тремоло міхом».

У репризному розділі (**A**₁) (т. 103–129) повертається дуольно-тріольний виклад, однак, на відміну від першого розділу (**A**), він представлений у спрощеному вигляді: відсутні кластери, акорди, наявна стабільна й одноманітна ритміка. У т. 115 вперше після вступу темп змінюється на *Allegro moderato*, однак уже з т. 124 він знову повертається до *Allegro*. Як засвідчив М. Шалигін, «це один із небагатьох випадків, коли у мене в творі присутня зміна темпу...» (Шалигін, 2024).

Розділ **B**₁ (т. 130–157) починається поліфонічно – темою з протискладенням, що продовжує звучання на «тремоло міхом». У т. 150 знову з'являється «спотворений» вальс ($3/4 + 3/4 + 2/4$), виконаний кластерами. Цього разу останній кластер супроводжується авторською ремаркою «удар ногою по підлозі». Подібний прийом, згідно А. Сташевському, належить до групи ударно-шумових⁵ (Сташевський, 2015 с: 7).

Розділ **A**₂ (т. 158–169) відіграє роль коди і має заключний тип викладу, з точними повторами ритмічного рисунку та тематичного матеріалу такту 158, які супроводжуються лише зміною тембрових реєстрів і динаміки. Визначення тривалості останніх трьох тактів

⁵ Цей прийом найчастіше використовують у своїх акордеонних творах українські композитори, зокрема В. Зубицький, В. Власов та Б. Мирончук.

(тт. 167–169) доручається виконавцю. Композитор виділяє їх знаком репризи та авторською ремаркою «повторювати три такти (кількість разів на розсуд виконавця) на *dim.*, поступово прибираючи звук і залишаючи стукіт кнопок»). Цей прийом можна вважати не лише елементом алеаторики, але й, услід за А. Сташевським, віднести до групи «шумових» (Сташевський, 2015 с: 8).

Отже, підсумовуючи викладене, відзначимо, що в «Скерцо» М. Шалигіна наявні елементи, які надають акордеону оригінального звучання, а саме: численні стереофонічні ефекти, застосування різних видів поліфонії, незвичних фактурних та метроритмічних поєднань. Тріольний ритм, який досить часто використовується в «Скерцо», стає в ньому одним з основних формотворчих елементів.

Наступний твір, «Рондо» (2005), завершує ранній період творчості М. Шалигіна. Імпульсом до його створення стала пропозиція українського акордеоніста, викладача М. Шалигіна в Дніпродзержинському музичному училищі (нині – Кам'янський фаховий музичний коледж) Олександра Корнєва⁶. Твір написано у формі класичного п'ятичастинного рондо (АВАСА+ кода), з рефреном, що проводиться тричі, та двома епізодами, у яких присутні інтонаційні елементи рефрену.

Рефрен (*Allegro*) на початку «Рондо» викладений двооктавними унісонами шістнадцятими в партії правої руки (g^1 - g^2 - g^3) одночасно з октавними дублюваннями в партії лівої (g^1 - g^2). У процесі розвитку його тематизму (тт. 1–36) відбуваються незначні фактурні відхилення в партіях обох рук: від октавно-унісонного викладення переходить до інтервального та синхронно-мелодичного, надаючи звучанню незвичного колориту. Так, А. Сташевський, описуючи різновиди двооктавних дублювань, зазначає, що «...виконання цього елемента

⁶ Олександр Корнєв виконав «Рондо» М. Шалигіна у квітні 2006 року на Міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Кубок Кривбасу» в Кривому Розі (Україна), а далі виконавцем твору став студент його класу Сергій Пліскач, зігравши «Рондо» в лютому того ж року на Х Всеукраїнському фестивалі-конкурсі виконавців на народних інструментах «Провесінь» (м. Кіровоград).

не є складним і можливим лише на баяні [кнопковому акордеоні – Р. Г.]» (Сташевський, 2021 б: 69).

Перший епізод (тт. 37–60) починається раптовою появою масивних акордів на *fff*, крайні звуки яких утворюють терцдециму, що виконуються *glissando* по всіх рядах правої клавіатури акордеона, вносячи динамічний та емоційний контраст. А. Сташевський, аналізуючи типові фактурні формули в сучасній баянній музиці українських композиторів, відносить подібні побудови до групи «акордових транспозиційних переміщень» (Сташевський, 2021 а: 69).

Друге проведення рефрену (тт. 61–71) варійоване, тобто в партії правої руки звучить початкова інтонація (g^1 - g^2 - g^3), а в партії лівої – її елементи (g - g^1), та викладене октавою нижче порівняно з першим.

Другий епізод (тт. 148–168) нагадує каденцію, являючи собою алеаторичну імпровізацію на тлі безперервно утримуваного до кінця епізоду тону «е». Помічаємо й чималу кількість сучасних елементів музичної мови і композиторських технік: кластерні плями, гліссандування кластерами в партіях обох рук, відсутність тактових рисок, приблизну нотацію, що вказує на прийоми алеаторики. Щодо останньої доречно згадати ще одну думку А. Сташевського, який зазначає, що «... художня практика використання алеаторної техніки в баянній музиці засвідчує багатопланове її використання, де часто є задіяними одразу декілька щаблів» (Сташевський, 2015 а: 102).

Третє проведення рефрену (тт. 69–199) позначено темповою ремаркою *Presto* та цілком побудовано на синхронних октавних унісонах, відправними ланками яких є звуки f - as^1 - as^2 в партії правої руки та звуки F - as у партії лівої. Завершальна частина «Рондо» (тт. 208–231) написана в характері вальсу, що композиційно відтворено таким чином: у партії лівої руки на перших долях по чергово звучать баси b та f , а на другій і третій вступає звук a^2 ; у партії правої руки до самого кінця твору утримується співзвуччя cis^4 - d^4 - e^4 - f^4 на першій долі, а на другу й третю вкрапляється кластер, який заповнює октаву c^2 - c^3 . Такий сонорний ефект надає цьому вальсу надзвичайно виразного та піднесеного звучання.

Отже, можемо відзначити, що в «Рондо» М. Шалигін продовжує пошуки незвичних звучань акордеона, застосовуючи різні види стереофонії, кластерної техніки, алеаторики тощо.

«*Trembling music*» («Тремтлива музика», 2015) була створена на замовлення нідерландського акордеоніста Вінсента ван Амстердама (*Vinsent van Amsterdam*) та належить до зрілого періоду творчості М. Шалигіна. Таку назву автор дав твору завдяки винайденому ним прийому, що виконується на основі *vibrato*-«*trembling*» («тремтіння»). Сутність цього прийому полягає в тому, що виконавець підштовхує, ударяє або коливає гриф акордеона, не знімаючи пальців з клавіатури. Це дає змогу виконувати мелодію або акорди, утримуючи пульс протягом усього твору, що відіграє своєрідну формотворчу роль. Починається композиція беззвучним ударом по грифу акордеона, що позначено ремаркою «*Hit finger board in rhythm while not playing. Visual effect*» («Вдаряти по грифу в ритмі, не граючи. Візуальний ефект»). Ця візуальна дія виконавця стосовно інструмента покликана створити звук «з нічого» (т. 2). Той самий візуальний ефект М. Шалигін застосовує в тактах 3 і 5. Протягом тт. 6–55 під час гри відбувається коливання грифу акордеона, що додає звучанню незвичайного «трепетного фонізму». Далі, в тт. 56–92, метрична пульсація передається готовим акордам, що виконуються в партії лівої руки вже без застосування техніки «*trembling*». У такий спосіб автор зберігає єдину пульсацію протягом усього твору. Зауважимо, що на жодному іншому інструменті неможливо зіграти на *legato* таку кількість акордів поспіль. Отже, М. Шалигін у своєму творі демонструє оригінальний приклад застосування «готових акордів» у партії лівої руки.

«*S.O.S.*» (2016) – найкоротший із творів композитора; він охоплює усього 18 тактів. Це – своєрідна «музична листівка», присвячена пам'яті жертв катастроф у країнах Європи (Горбаченко, 2024). Прем'єра твору відбулася у виконанні Вінсента ван Амстердама того ж 2016 року. За будовою «*S.O.S.*» – це мініатюра, що складається з двох розділів. Починається твір з витриманої педалі у вигляді двох акордів (*h-moll*+*Fis-dur*) у лівій руці на тлі пульсуючого і розділеного

восьмими паузами тону « f^1 » в партії правої руки. З т. 6 вступає головна тема у викладі інтервальними структурами (мала секста, велика нона та мала терцдецима), що навіює відчуття суму та безвиході. Авторська ремарка «*do not make any dim. or cresc. if they are not written*» («не затишати і не підсилювати звучність, якщо це не написано») в поєднанні з хоральним викладом вимагає від акордеоніста рівного міховедення та володіння технікою зміни міху для нерозривності цілісного звучання. Після загальної напруженої стриманості першого другий розділ (тт. 13–18) переводить немовби в інший світ – пульсуючий, нестабільний і хаотичний, сконцентрований у звуці d^3 , який повторюється нерівномірно, у вільному ритмі, заданому ремаркою композитора «*Approximate rhythm. Can be played precisely, or improvised the same way. Morse code imitation*» («*Приблизний ритм. Можна грати точно або імпровізувати так само. Імітація абетки Морзе*»). Вкраплення басових звуків *Gis-A* у деяких моментах твору виступають у ролі «звукових плям». Отже, оригінальність авторського задуму вбачається саме у зверненні М. Шалигіна до жанру «музичної листівки» та спробах імітації сигналу «S.O.S.» засобами звукової палітри акордеона.

П'єса «*Angel*» («Ангел») створена у 2020 році й присвячена пам'яті видатного грузинського композитора Гії Канчелі (Gia Kancheli)⁷. Варто зазначити, що у творі відсутні алюзії на творчість грузинського митця. «*Angel*» – кантиленна мініатюра з виразною мелодикою і «терасною» динамікою. За словами М. Шалигіна, ця композиція створювалася водночас для двох варіантів виконання: дуєтом скрипки з фортепіано або акордеоном-*solo*. З часом композитор зробив ще велику кількість аранжувань цього твору. Аналізуючи варіантність виконавських складів у творчості М. Шалигіна, музикознавиця Ю. Каплієнко-Ілюк (2024: 33) зазначає: «Такого роду підхід демонструє сучасне розуміння так званого “відкритого твору”, в якому

⁷ Гія Олександрович Канчелі – видатний грузинський композитор (1935–2019). Помер унаслідок зараження вірусом «Covid-19».

надається можливість по-різному інтерпретувати один і той же музичний образ, його зміст».

Висновки.

Аналіз акордеонного доробку М. Шалигіна виявив, що в кожному зі своїх творів, починаючи з найбільш раннього, композитор демонструє майстерність і винахідливість. Поєднання нових звукових знахідок та розширеного трактування традиційних виразних можливостей акордеона породжує яскраву самобутність композиторської мови М. Шалигіна. Його акордеонні твори вирізняє органічний синтез традиційних і сучасних композиторських технік, усталеної музичної мови та сміливого експериментування. Досконало володіючи акордеоном, композитор майстерно застосовує його фактурний, тембровий, технічний і виразний потенціал. Акордеонна музика М. Шалигіна – яскрава, барвіста, енергійна та високохудожня – завжди є привабливою для слухачів і виконавців.

Перспективи подальшого дослідження теми. Акордеонна творчість М. Шалигіна видається надзвичайно перспективною для подальших наукових розвідок. Продовженням цього дослідження може стати вивчення особливостей трактування тембру, фактури та засобів виразності акордеона як в сольних, так і в ансамблевих творах митця.

ЛІТЕРАТУРА

- Бєлова, Н. В., & Якимчук, О. М. (2020). Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 61–76. DOI: 10.34064/khnum1-57.04
- Горбаченко, Р. (2024). Онлайн-інтерв'ю із Максимом Шалигіним. Особистий архів автора. Дніпро, Україна.
- Давидов, М. (2004). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста і акордеоніста*. Київ: Музична Україна.
- Джабраїлова-Кушнір, Е. (2019). Роль принципу *ostinato* у «Triple concerto» М. Шалигіна. *Молодий вчений*, 2(66), 16–20. DOI: 10.32839/2304-5809/2019-2-66-5

- Зінченко, В. (2020). Балет «Traces» М. Шалигіна – втілення семантики юродства. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 20, 134–145. DOI:10.35619/ucrpm.vi36.423
- Каплієнко-Ілюк, Ю. (2024). Творчі експерименти Максима Шалигіна (до питання виконавського складу). У зб. *Проблеми музичного виконавства в умовах сучасної мистецької освіти. Матеріали V Міжнар. наук.-практ. онлайн-конф., м. Умань, 25–26 квіт. 2024 р., Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини, каф. інструментального виконавства*, (сс. 30–34). Умань: Візаві. https://drive.google.com/file/d/1L2HJzUXchUPJA_3hWwPovs_EgJM9X6Lt/view
- Когут, Т. (2019). «Case Carmen» М. Шалигіна: особливості характеристики героїні у ретроспективній композиції балету. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2(43), 84–97. DOI: 10.31318/2414-052x.2(43).2019.171473
- Скрипник, О. (2009). *Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Сташевський, А. Я. (2015 а). Алеаторні вияви в українській музиці для баяна 1990–2000-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 11, 98–103.
- Сташевський, А. Я. (2015 б). Метроритмічна організація музичного матеріалу в сучасних творах для баяна (на прикладі творчості українських композиторів). *Мистецтвознавчі записки*, 27, 123–128. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_15
- Сташевський, А. Я. (2015 с). Ударно-шумові прийоми в сучасній музиці для баяна (на прикладі творів українських композиторів). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(33), 5–8. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6018/1/Stashevskiy.pdf>
- Сташевський, А. Я. (2016). Ковзне гліссандо як художній прийом в сучасній українській музиці для баяна: особливості втілення та систематизація. У кн. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*: зб. наук. пр. Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, сс. 100–105. Дрогобич: Посвіт.
- Сташевський, А. Я. (2021 а). Оригінальні фактуро-формули детермінантного типу в сучасній баянній музиці: аналіз та систематизація (на прикладі творів українських композиторів). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 37(3), 74–79. DOI: 10.24919/2308-4863/37-3-11

- Сташевський, А. Я. (2021 б). Типові фактуроформули в сучасній музиці для баяна українських композиторів: огляд та систематизація. *Культура України*, 73, 65–71. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.09>
- Шалигін, М. (2024). Лист до Р. А. Горбаченка від 5.11.2024. Особистий архів Р. А. Горбаченка. Дніпро, Україна.
- Naumova, O., & Rizaieva, G. (2023). «Circle without a circle line»: On the specifics of the spatial organization of music by Maxim Shalygin. In *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Collective monograph*, (pp. 161–175). Riga, Latvia: Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-10>

REFERENCES

- Belova, N. V., & Yakymchuk, O. M. (2020). Three piano pieces by Liudmila Shukailo in the context of the genre paradigm. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 57, 61–76. DOI:10.34064/khnum1-57.04 [in Ukrainian].
- Davydov, M. (2004). *Theoretical foundations of the formation of the performance skills of an accordionist*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Dzhabrailova-Kushnir, O. (2017). The role of the ostinato principle in the “Triple Concerto” by M. Shalygin. *Young scientist*, 2(66), 16–20. DOI: 10.32839/2304-5809/2019-2-66-5 [in Ukrainian].
- Horbachenko, R. (2024). Online interview with Maksym Shalygin. Author's personal archive. Dnipro, Ukraine [in Ukrainian].
- Kapliencko-Iliuk, Yu. (2024). Creative experiments of Maksym Shalygin (on the issue of the performance team). In *Problems of Musical Performance in the Conditions of Modern Art Education. Proceedings of the 5th International Scientific-Practical Online Conference, Uman, April 25–26, 2024*. Uman Pavlo Tychyna State Pedagogical University, Department of Instrumental Performance, (pp. 30-34). Uman: Vizavi. https://drive.google.com/file/d/1L2HJzUXchUPJA_3hWwPovs_EgJM9X6Lr/view [in Ukrainian].
- Kohut, T. (2019). “Case Carmen” by M. Shalygin: heroine's characteristic features in a retrospective ballet composition. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2(43), 84–97. DOI: 10.31318/2414-052x.2(43).2019.171473 [in Ukrainian].
- Naumova, O., & Rizaieva, G. (2023). «Circle without a circle line»: On the specifics of the spatial organization of music by Maxim Shalygin. In *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience:*

- Collective monograph, pp. 161–175. Riga, Latvia: Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-10> [in English].
- Shalygin, M. (2024). Letter to R. A. Horbachenko dated 5.11.2024. Personal archive of R. A. Horbachenko. Dnipro, Ukraine [in Ukrainian].
- Skrypnyk, O. (2009). *Compositional and dramaturgical parameters of aleatorics in the symphonic works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century*. (Extended abstract of PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Stashevsky, A. Ya. (2016). Sliding glissando as an artistic technique in contemporary Ukrainian music for button accordion: peculiarities of implementation and systematization. In *Musical art of the XXI century – history, theory, practice*: collection of scientific works of the Institute of Musical Art of the Drohobych I. Franko State Pedagogical University, pp. 100–105. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2015 a). Aleatorics manifestations in Ukrainian button-accordion music of the 1990's – 2000's. *Current Issues of the Humanities*, 11, 98–103 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2015 b). Metro-rhythmical organization of the musical material in modern works for button-accordions (for example, works of Ukrainian composers). *Notes of Art Criticism*, 27, 123–128. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_15 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2015 c). Percussion-noise techniques in contemporary music for button accordion (on the example of works by Ukrainian composers). *Scientific Notes of the Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University, Series: Art Studies*, 1(33), 5-8. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6018/1/Stashevskiy.pdf> [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2021a). Original texture formulas of the determinant type in the modern button-accordion music: the analysis and systematization (on the example of works by Ukrainian composers). *Current Issues of the Humanities*, 37(3), 74–79. DOI: 10.24919/2308-4863/37-3-11 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2021b). Typical Texture Formulas in Contemporary Music for Button Accordion of Ukrainian Composers: Review and Systematization. *Culture of Ukraine*, 73, 65–71. DOI: 10.31516/2410-5325.073.09 [in Ukrainian].
- Zinchenko, V. (2020). M. Shalygin's ballet “Traces” – the embodiment of the semantics of foolishness. *Ukrainian Culture: Past, Present, Paths of Development*, 20, 134–145. DOI:10.35619/ucpm.vi36.423 [in Ukrainian].

Ruslan Horbachenko

Dnipro Academy of Music,

postgraduate student,

the Department of Musicology, Composition and Performance Art

e-mail: ruslangorbachenko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6984-3821

Maxim Shalygin's accordion creativity: a combination of tradition and innovation

Statement of the problem. Nowadays, the field of accordion music continues to be constantly replenished with new composer names. Maksim Shalygin is a composer, whose career has lasted for almost a quarter of a century. He has written a number of works for solo accordion, which still remain outside the attention of scholars in the field of accordion art. There are studies in other areas of his work, namely chamber and instrumental, vocal, opera and ballet. Among the researchers are T. Kohut (2019), who examines the originality of the musical embodiment of the image of Carmen in the ballet “Case Carmen”; E. Jabrailova-Kushnir (2017), who studies the function of ostinato in the solo piano part in interaction with the instruments of the symphonic orchestra; O. Naumova and G. Rizaeva (2023), who analyze the traditional and modern in the composer's principles in the field of vocal music; V. Zinchenko (2020), who reveals the semantics of foolishness in the ballet “Traces”, analyzing the relationship between the poetic text and music.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this study is to analyze the works for solo accordion by Maksym Shalygin, to determine the specifics of the combination of traditional and innovative means in his work, to outline artistic, figurative and compositional features, and to reveal their significance for the development of contemporary accordion art. In the presented study, for the first time in the world and Ukrainian musicology, the object of research is the accordion works by M. Shalygin. The methods are used: systematization and generalization – in processing information about the composer from various sources; historical, biographical and chronological approaches – in describing M. Shalygin's biography and creative work; special methods of musicological analysis, in particular performance one – in characterizing the composer's musical works.

Research results. The works of M. Shalygin of different periods of his career differ in scale, level of complexity, genre and style, etc. However, these are always high-quality artistic works with a peculiar imagery, psychological and emotional content and bright timbre colouring. The analysis revealed that from the earliest

stage of creativity, the artist's own compositional style is felt. The first stages of his creativity were associated with an appeal to the traditions of classical accordion composers. Gradually, M. Shalygin's work acquired original, individual features. This was embodied in the desire to achieve unusual, colourful sounds, using immanent accordion means and techniques.

Conclusion. *Thus, we have considered the accordion works by M. Shalygin in the aspect of genre and artistic and expressive specificity. The combination of new expressive sound finds and an extended interpretation of the traditional expressive possibilities of the accordion characterize the bright originality of M. Shalygin's composer language. We consider this study to be relevant and promising for further research.*

Keywords: *Maksym Shalygin; contemporary music; accordion art; composer's style; expressive means; aleatorics.*

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2024 року

Розділ 2. СВІТ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.071.1(436)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum1-73.06

Янь Сихань

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

e-mail: 252894685@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Вокально-сценічний образ Деспіни з опери В. А. Моцарта «Così fan tutte»: жанровий та виконавський аспекти

Вивчення класичного репертуару як прагматичний дискурс оперології є актуальним у контексті формування досвіду його стилістично вірної інтерпретації сучасними вокалістами. Мета пропонованої статті – висвітлити жанрово-стилістичні особливості образу Деспіни з опери В. А. Моцарта «Così fan tutte» як основу подальшої виконавської рефлексії. Інноваційний аспект роботи обумовлює дослідницька позиція когнітивного аналізу виконавцем жанрового, стилістичного, музично-мовного, драматургічного контекстів становлення образу сценічного персонажа. Проведений аналіз жанрової стилістики арії Деспіни з другої дії опери В. А. Моцарта підтвердив органічність поєднання притаманних музиці композитора стильових принципів з новаційним прочитанням ним жанру опери-buffa. Образ служниці постає як психологічно ускладнений, що відповідає тенденції до ліризації жіночих «портретів» у творах зрілого періоду творчості митця. Ключову роль в розумінні моцартівського вокального стилю відіграє семантика арії, основана на жанровій модуляції «сициліана – вальсовість». Якщо залучення сициліани відповідає сталій традиції опери-seria, то поява quasi-вальсовості наче передвіщує ліричні жіночі образи романтичної опери XIX століття. У цілому арія Деспіни є «візитівкою» вокального стилю Моцарта, яка висуває високі вимоги до стильної інтерпретації зразків віденського класицизму сучасними виконавицями.

Ключові слова: опера-buffa; жіночий образ; сопрано; жанрова стилістика; принцип гри; ліризація образу; вокальна мова Моцарта.

Постановка проблеми.

Італія XVII століття – батьківщина опери. Під її сонячним небом, у сприятливих умовах аристократичної культури салонів і княжих дворів та в стихії народного пісенно-танцювального мистецтва народжується культ оперного співу. Усі покоління італійського суспільства обожнювали оперу як мистецтво, де пересічне життя перетворюється на диво і таємницю буття в іншій реальності. Людина співає лише в стані щастя; спів є способом подолати складності життя через співпереживання, співчуття. Тому в опері вектор почуття завжди спрямований до катарсису – очищення від душевних страждань до їх подолання через Любов, коли силою кохання стверджується життя. Така психологія оперного жанру є запорукою його невичерпності.

Отже, тема Любові є наскрізною в історії опери, вона постійно оновлюється, збагачується в кожному композиторському витворі. Особливо цікаво спостерігати за її метаморфозами в перехідних моментах еволюції жанру, у новаційних («гібридних») зразках оперної творчості геніальних митців, де в умовах трансформації певних стереотипів вони є найбільш показовими. Подібним зразком є опера В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» («Так чинять усі, або Школа для закоханих»), написана у розвиток традиції опери-*buffa*.

Відомо про здатність композитора надихатися співацькими голосами не менше, ніж літературно-драматичними сюжетами. Так, «його співпраця з найкращими співаками-басами Віденської опери <...> сприяла висуненню баса / баритона на провідні позиції в оперних виставах» (Тан Чжанчен, 2017: 12). Аналогічною була справа і з жіночими партіями, які в його операх всі без винятку були розраховані на сопрано. Можна спостерігати, як композитор створює в музичному тексті всі умови для розкриття «не тільки повного красивого тембру, але й природної акторської гри, характерності без перебільшень» (там само). У контексті сучасної виконавсько-педагогічної практики, скерованої на формування класичних жанрово-стильових орієнтирів у репертуарі сопрано, актуальним постає прагматичний вимір оперології. Тематика дослідження відповідає цьому напряму, оскільки

поєднує жанровий та виконавський аспекти співацької когніції. Класичним прикладом творчого завдання для співака – поєднання блискучої техніки співу із мистецтвом акторської гри – слугує арія Деспіни із II дії опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» (1790), показова з погляду оперного вокального стилю композитора.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Ураховуючи величезний корпус наукових джерел, присвячених оперному театру В. А. Моцарта, зауважимо, що інтерес авторки як виконавиці з КНР свідомо обмежений фундаментальними працями Г. Аберта (1990) і детальним дослідженням з історії західноєвропейської опери співавторів І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної (1998). Актуальним виявилось й звернення до праць китайських дослідників Тан Чжанчена (2017) і Ван Мінцзе (Wang Mingjie, 2018), які фокусують увагу на взаємодії типу голосу та амплуа в музичному театрі В. А. Моцарта.

Мета статті – висвітлити жанрово-стилістичні особливості образу Деспіни з опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» як основу подальшої виконавської рефлексії. Позиція когнітивного аналізу виконавицею жанрового, стилістичного, музично-мовного, драматургічного контекстів становлення образу сценічного персонажа обумовлює **новизну результатів** дослідження.

Методологія дослідження. Для розкриття теми залучено взаємопов'язані методи: *історіографічний* – для простеження спадкоємності наукових джерел, присвячених вокальному мистецтву Західної Європи, *стильовий* – для висвітлення мовно-стильових засад вокальної творчості В. А. Моцарта та оригінальності його композиторського мислення і творчих пошуків; *жанрово-стилістичний* – для виявлення музично-мовної специфіки трактування образу героїні відповідно її ролі в сюжеті опери. *Виконавський аналіз* ураховує закони структурно-синтаксичної будови твору, його інтонаційної драматургії (зокрема тембру як її складової) та специфіку вокально-акторського втілення образу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Мистецтво сопрано є складовою італійської оперної школи *bel canto*. Молодий В. А. Моцарт навчався в Італії, і на ґрунті засвоєння традицій італійського оперного мистецтва вибудовував своє уявлення про справжній музичний театр як спосіб моделювання буття, людських стосунків. Образ сопрано в його житті пов'язаний із досвідом навчання вокалу (юний композитор володів чудовим сопрано), а також з особистими переживаннями юності (закоханість у Алоїзію Вебер, співачку, для якої він напише чимало вокальних творів). Можна припустити, що Моцарт (сангвінік за темпераментом) часто закохувався, причому не тільки в реальних жінок, але й у своїх оперних героїнь, над партіями яких він працював. «Відбиток» театральності (образність, стилістика) на інструментальних творах митця засвідчує, що художня свідомість генія працює, як добре налагоджений механізм, за єдиними законами. Тому побічні партії фортепіанних сонат сприймаються як жіночі портрети, а в сонатній драматургії закарбовується ігрова логіка, як у театральній п'єсі. Утім вокальна мова Моцарта багата в чому залежить від жанру, вибраного для втілення задуму.

Отже, матеріалом для аналізу в цій статті не випадково вибрано образ Деспіни, який відповідає всім вимогам буфонної традиції, посідаючи «гідне місце у довгому переліку італійських покоївок, що сягають Серпіни Перголезі» (Аберт, 1990: 203). Додамо до жанрової характеристики розгляд вокально-сценічного амплуа і тембру співацького голосу, з приводу яких в оперних творах В. А. Моцарта можна спостерігати певні авторські вподобання.

Арія Деспіни з II акту «*Così fan tutte*» / «Так чинять усі, або Школа для закоханих» належить до видатних досягнень В. А. Моцарта, поряд з іншими складовими драматургії опери (наприклад, тріо «*Soave sia il vento*», або колоратурною арією Фьорділіджі «*Come scoglio*» з I дії та фіналом II дії). За загальноприйнятою думкою музикознавців, ця опера є антологією чудових мелодій та ансамблів, тому поява і закріплення деяких з них у сучасному концертному репертуарі вокаліста не є випадковим. Пригадаємо, що у творчості композитора представлена

ціла галерея різноманітних жіночих образів. Серед них зустрічаються чарівливі та хитромудрі, як Розіна в «Удаваній простачці» / «*La finta semplice*» (1769) або Сюзанна у «Весіллі Фігаро» / «*Le Nozze di Figaro*» (1786); благородні та рішучі, як Донна Анна з «Дон Жуана» / «*Don Giovanni*» (1787), Констанца з «Викрадення із сералю» / «*Die Entführung aus dem Serail*» (1782); деспотичні, як Цариця ночі з «Чарівної флейти» / «*Die Zauberflöte*» (1791). Однак для всіх типів жіночих характерів, представлених в оперному театрі В. А. Моцарта, визначальним є саме ліричний модус, який композитор обирає, орієнтуючись не на амплуа співацького голосу, а на ґрунті відчуття психології реальної людини, «живого» характеру. Саме лірична спрямованість притаманна більшості образів моцартівських оперних героїнь.

Важливо пам'ятати про практичну обізнаність В. А. Моцарта у тонкощах вокальної техніки, його зацікавленість у втіленні їх у власних оперних пошуках, у конкретних виставах, що реалізувалася в прагненні до максимального розкриття темброво-технічних можливостей голосів (детальніше див.: Тан Чжанчен, 2017).

Для розуміння сутності образу (характеру) героїні опери «*Così fan tutte*» слід пригадати загальну ідею твору, де визначенням «комедія помилок» молодим автором із навмисною легковажністю демонструються вади людської природи й критичне ставлення до цінностей буття в психології новоевропейської людини доби Просвітництва.

Г. Аберт, підкреслюючи зв'язок цієї опери з попередніми творами композитора через тему кохання, водночас зазначає й відмінність «*Così fan tutte*», яка виникає внаслідок легковажної незрілої поведінки її героїв – двох пар закоханих молодих людей, які стають жертвами пройдисвітів Альфонсо та Деспіні (Аберт, 1990: 193–194). Невипадковим є і комічний вимір показу ситуації, який обирає В. А. Моцарт.

Характеризуючи оперний жанр у зрілій творчості композитора, І. Іванова відзначає перевагу сфери комічного на тлі розмаїття жанрових характеристик. Органічне співіснування «низького» і «високого» в оперній драматургії твору породжує ту унікальну пластичність музично-театральної дії, яка відзначає його зрілий стиль. Відсутність

навмисних оцінок, переважання «принципу показу» дозволяють трактувати комічне в пізніх операх Моцарта як «специфічний прояв існування гри», співзвучний ліричному модусу світовідчуття, що дозволяє сучасним виконавицям «передати будь-яку думку поза відвертим моралізаторством» (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998: 145). Така позиція суголосна висновку Г. Аберта, який пише про максимальну реалізацію в драматургії опери «*Così fan tutte*» принципу гри (Аберт, 1990: 193).

Зазначені семантичні складові втілення комічного повною мірою реалізовані в образі служниці. Утім очевидно, що цей образ виходить за межі шаблонно-буфонного, оскільки перед глядачем Деспіна постає як доволі складний характер: від буфонного тут залишається лише соціальний статус героїні та її природний практицизм, розкритий через іронічно-легкий погляд на життя. Поряд із цим, у характері Деспіни проглядають риси владної й цілеспрямованої жінки, що не проти скористатися дурістю інших і отримати (хоча б на короткий час!) можливість панування над ситуацією. Співачка має створити образ жінки, чий погляди сформувалися в стійку життєву філософію, і вона підкоряє інших, з легкістю порушуючи всі настанови «шляхетного» виховання. Таку театральну-сценічну характеристику уможливорює суто *музичне* втілення образу, оскільки драматург Л. да Понте активно спирався на відпрацьовані прийоми комічного жанру, створюючи образи дійових осіб відповідно до визнаних шаблонних амплуа, залучаючи характерний спосіб висловлювання героїв-чоловіків на тему мистецтва кохання та «жіноцтва» і, навпаки, жіночі міркування щодо чоловіків, доповнюючи все це іншими текстами, що втілюють «життєву мудрість». Наявний і улюблений авторами буфонного жанру прийом «пародії на оперу-*seria*» (Аберт, 1990: 191), проявлений через відтворення сценічних ситуацій серйозного жанру в новому комічному контексті. Наслідуючи характерний для таких образів «егоїстичний нахил з лукавою граціозністю та простонародною свіжістю» (там само), Деспіна, разом з тим, постає як більш складний типаж порівняно з традицією. Про це й свідчать дві її арії з I та II дій опери (відповідно, №№12, 19).

Виконавицям цієї партії важливо відпрацювати її зміст в аспекті психології поведінки, як це роблять драматичні актори.

Отже, В. А. Моцарт-драматург постає як справжній знавець людської природи і впроваджує в оперну традицію нове ліричне амплуа – арію з ознаками психологічного портрета.

Зупинимося детальніше на арії «*Una donna a quindici anni*» з II дії опери. Якою є її функція в цілісній драматургії опери? За сюжетом, ця арія є продовженням першої появи Деспіни (№ 12): служниця Фьорділдіжи і Дорабелли радить своїм господиням не засмучуватися від розлуки з коханими, а, користуючись моментом, брати від життя все (тобто не обмежувати себе надмірною вірністю). У своєму другому виході Деспіна презентує свою, так би мовити, «філософію легкого життя», надаючи молодим дівчатам поради для спокуси чоловічого роду.

Арія написана в складній двочастинній формі *AB*, де перший (*Andante*) та другий (*Allegretto*) розділи, написані в одній тональності *G-dur*, контрастують за темпом і музичною семантикою. Музичний контраст «усередині» цільного образу, зумовлений змінами в поведінці героїні (яка все більше надихається власними розсудами), презентує «низький стиль» у ціннісній системі оперного жанру. Відчуті зміни настрою допомагають дві танцювальні ритмоформули – *сициліани* та *вальсу*. Сициліана в експозиції, в умовах спокійного темпу, сприяє розкриттю Моцартом психології буфонної героїні (сициліана – «маска» шляхетності). У вербальному тексті міститься мораліте: флірт тлумачиться як сутність жіночої природи, безпрограшна зброя, оволодіти якою жінка має досконало¹. Хоча в цілому лірико-танцювальна аура сприяє привабливості «жіночого портрета».

Привертає до себе увагу максимальне подолання композитором тотальної квадратності, яку можна очікувати від вокальної мови, притаманної австро-німецькій культурі. Пластичність фраз і мотивів,

¹ «Коли жіночці п'ятнадцять, / Всі ази повинна знати – / Де лукавий хвіст ховає, / Що є лихо, що – добро. / Має хитроці завчити, / Щоб коханців оманити, / Видавати сміх та сльози, / Ще й сплітати привід їм». (Тут і далі переклад з італійської авторки статті).

тонкий мелодичний рисунок як ознаки моцартівської стилістики реалізуються в кожному з речень в індивідуальному структурно-інтонаційному рішенні. Перше речення мелодії (1–4 такти) відмічене поступовим рухом, лапідарністю гармонічних функцій ($T-D-T$), силабічним типом розспівування тексту, домінуванням єдиного динамічного відтінку *piano* – це експозиційні ознаки портрета впевненої в собі особи. Друге речення сприймається як *розвиток*: на це вказують переважання в гармонії домінантової функції з короткотривалими відхиленнями до субдомінантової сфери (т. 8: IV; Π_6), що породжує ефект «невирішеного питання», а також повторність мотивів, секвенціювання, періодичні масштабно-тематичні структури (2+2+2+2). Якщо розглянути експозицію в цілому, можна побачити прийом прогресуючого дроблення (4+2+2+2+2), що підкреслює функцію внутрішнього розвитку основної теми *Andante*. Останні два речення є майже точним двократним повторенням чотиритакту, у якому втілюється принцип прогресивного додавання (1+1+2) :|| Їхня заключна функція підкреслюється значною роллю кадансової формули ($T-K^6_4-D-T$), повторністю як речення, так і окремих його мотивів, побудованих по звуках тонічного секстакорду, що в цілому надає музиці рівноваги та заспокоєння.

Отже, експозиція арії сприймається як сумарний узагальнений образ жіноцтва. Ліризм, м'якість звучання, поступовість розгортання мелодичної лінії потребують від співачок майстерного володіння кантиленою, технікою «широкого дихання», намагання, попри всі повторення, об'єднати музичний матеріал у цілісний звуковий «портрет», знаходячи нові відтінки звучання для однакових мотивів.

На відміну від *Andante*, наступний швидкий розділ арії *Allegretto* є танцювальним – у дусі рухливого вальсу. Залучаючи цей жанр у той час, коли він ще не став визначальним для європейської музики, В. А. Моцарт фактично передбачає традицію, яка з часом затвердиться у XIX столітті в опері доби Романтизму, коли *вальс* буде органічним супроводом сопранових партій ліричного амплуа (і не тільки). За влучним висловом Ван Мінцзе, поява вальсовості зафіксувала «овокаленість танцювального ідеального вираження» (Wang Mingjie, 2018: 166).

Таким чином, констатуємо в цій арії початок культу нового жанрового архетипу, який незабаром буде розвинений у оперній практиці романтичної доби (Г. Доніцетті, Дж. Верді, Ш. Гуно).

Танцювальний рух в *Allegretto* вкладається в куплетну форму та містить три різні за масштабом строфи: *A* (30 т.), *A*₁ (36 т.), *A*₂ (12 т.), що в цілому сприймаються як послідовне «втлумачення» істин, які сповідує Деспіна. Якщо зануритися у вербальний текст арії, стає зрозумілим, що героїня начебто надає дівчатам конкретну інструкцію поведінки з чоловіками². Зберігаючи в першому та другому куплетах однаковий текст, композитор вводить багато нових деталей у розвиток музичної думки, що позбавляє куплетну форму будь-якої статичності, надаючи їй динамічності в межах повторності. Пояснимо це, спираючись на схеми куплетів-строф.

Із порівняння першої (*Схема 1*) та другої (*Схема 2*) строф помітно, що майже незмінними залишаються центральні з чотирьох основних тематичних сегментів (*a*, *b*, *c*, *d* за схемою). Цікавим є і вибраний композитором принцип взаємодії оркестру й голосу, коли оркестрові фрази підхоплюються солісткою. Невибагливий характер іронічно-легких мотивів із відтінком кокетства надає музиці цього розділу рис жартівливої пісеньки, яку наспівує героїня. Зміни відчуються в кадансовій зоні, завдяки введенню нових мотивів: *e* (перша строфа) та *f* (друга). Цьому є ситуативне пояснення. У першій строфі кадансовий сегмент (чотирикратне проведення-кружляння мотиву *e*), з одного боку, виконує роль зв'язки-переходу до нової строфи, а з іншого – втілює сценічну ситуацію, оскільки на цей мотив припадає внутрішній монолог Деспіни, яка перевіряє: чи має вплив на дівчат її «філософія флірту»?³ Очевидним є переключення дії із зовнішньої сфери на внутрішній план.

² *Слухати водночас сотню, / Погляд замість слів послати, / Дати кожному надію, / І вродливим, і бридким. / Приховатись хутко й вміло, / Без рум'янцю прибрехати, / І, з високого престолу королеви, промовляти / Ці слова: «Бажаю! Можу!» – / Й волю ствердити свою!*

³ *Схоже, надані поради / Їм припали до смаку. / Ай, розумниця, Деспіно! / Догодити можеш всім!*

Схема 1. Куплет-строфа А

2	2	2	2	2	2	1	1	1	4 (1+1+1+1)	1	1	1	1	1	1	1	4
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>B</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>d</i>	<i>D</i>			<i>e</i>	<i>E</i>	<i>e</i>	<i>E</i>
орк.	вок.		орк.	вок.		вок.			вок.	орк.	вок.			орк.	вок.	орк.	вок.
<i>G-dur</i>			<i>G-dur</i> → <i>D-dur</i>			<i>D-dur</i>			<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>				<i>D-dur</i> (<i>V</i> → <i>G-dur</i>)			

Схема 2. Куплет-строфа А₁

2	2	2	2	2	2	1	1	1	4 (1+1+1+1)	1	1	1	1	5 (1+1+1+1+1)	8
<i>A</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>b₁</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>C</i>	<i>d₁</i>	<i>d₁</i>	<i>d₁</i>			<i>f</i>	<i>F</i>
орк.	вок.		орк.	вок.		вок.			вок.	орк.	вок.			орк.	вок.
<i>G-dur</i>			<i>G-dur</i>			<i>D-dur</i>			<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>			<i>G-e-D</i>		<i>G-e-C-D-G</i>

У кадансовій зоні другого куплету (сегмент *f*) відзначимо структурне розширення майже вдвічі та активізацію тонального розвитку. При переважанні в другій строфі основної тональності *G-dur* (на відміну від першої, де «сперечання» між тонікою та домінантою завершилося стійкою модуляцією в домінантову тональність *D-dur*), очевидно стає «строката» картина тональних відхилень у дусі типових для віденських класиків кадансових зворотів (I–VI–IV–V–I).

Схема 3. Куплет-строфа А₂

2	2	2	6
A	A	a	G
орк.	вок.		орк.
$G\text{-dur}$			$G\text{-dur}$

На тлі попередніх масштабних куплетів лаконічний третій виконує функцію коди (Схема 3), символізуючи триумф Деспіни.

Залишаючи музичне прочитання поетичної строфи спочатку незмінним, надалі композитор поєднує вже знайому музику з іншим текстом (згаданого вище самохвальства Деспіни). Численне повторювання фрази «Ай, розумниця Деспіна! Догодити можеш всім!» не просто

підкреслює самовпевненість і самовдоволеність жінки, але й визначає справжню хазайку сюжетної ситуації.

Зазначені семантичні відмінності арії Деспіни допомагають хоча б раціонально, через аналітичне осмислення звукових структур, доторкнутися до тайни моцартовської творчості: яким чином композитор в умовах жанрового шаблону так блискуче втілює живі характери, майстерно розгортаючи драматургію переживання будь-якої побутової ситуації (навіть тривіальної).

Висновки.

Виконавська когнітивістика починається з особистого досвіду співачки, який поєднує музичні здібності й відчуття стилю, форми та жанру твору. Якщо оминати технологічні засади співу (які не є предметом цього дослідження), то досягнення вокальної мови В. А. Моцарта передбачає розуміння загальних (якщо не універсальних) законів музичного мислення і мови. У пропонованому аналізі арії Деспіни – це образні, жанрово-стилістичні (мелодико-ритмічні, гармонічні), структурно-синтаксичні особливості музичного втілення буфонного жіночого образу. Ключову позицію в розумінні моцартівського вокального стилю відіграє семантика арії, що базується на жанровій модуляції «сициліана – вальсовість» у двочастинній композиції.

Співацький досвід опанування стилістики виконання партії героїні опери В. А. Моцарта також має базуватися на когнітивному засвоєнні логіки гри в поведінці персонажа, яка закладена в образній драматургії твору. Арію Деспіни можна пропонувати китайським вокалістам як «візитівку» вокальної мови Моцарта, яка висуває відповідні вимоги до стильної інтерпретації кращих зразків віденського класицизму сучасними виконавицями.

Перспективою розвитку теми дослідження може бути вивчення інших вокально-сценічних образів з опер В. А. Моцарта.

ЛІТЕРАТУРА

Аберт, Г. (1990). *В. А. Моцарт*. Ч. II, кн. 2. 1787–1791. (Пер. з нім.). 2-е вид. Вид-во «Музика». <https://vdoc.pub/documents/2-2-4siif290vno0>

- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Тан Чжанчен (2017). *Специфіка трактовки басу в опері XVII–XIX століть: між амплуа та характером*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Wang Mingjie (2018). Parties of soprano in lyrical operas by R. Wagner, G. Verdi and P. Tchaikovsky. *Музичне мистецтво і культура*, 26, 161–172. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-161-172>

REFERENCES

- Abert, H. (1990). W. A. Mozart. Part II, book 2. 1787–1791. (Translated from German). 2nd ed. “Muzyka” Publishing House. <https://vdoc.pub/documents/2-2-4siif290vno0> [in Russian].
- Ivanova, I. L., Kukol H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of opera: Western Europe of the 17th–19th centuries*. (Edited by M. R. Cherkashyna). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Tang Zhangchen (2017). *Specificity of the interpretation of the bass in the opera of the 17th–19th centuries: between role and character*. (Extended abstract of PhD diss). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wang Mingjie (2018). Parties of soprano in lyrical operas by R. Wagner, G. Verdi and P. Tchaikovsky. *Musical art and culture*, 26, 161–172. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-161-172> [in English].

Yan Sihan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: 252894685@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Vocal and stage image of Despina from W. A. Mozart’s opera “*Così fan tutte*”: genre and performance aspects

Statement of the problem. *The study of the classical repertoire has practical significance for modern performers and is relevant in the context of the formation of genre and style preferences of vocalists, in particular sopranos. A classic*

example of creative task for a singer is the combination of brilliant vocal technique with the art of acting in Despina's aria from the second act of Mozart's opera "*Così fan tutte*" (1790).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to highlight the genre-stylistic features of the selected aria as the basis for further performance reflection. The position of cognitive analysis as a performer of genre, stylistic, musical-linguistic, and dramaturgical contexts of forming the image of a stage character determines the novelty of the research results. To reveal the topic, interrelated methods are used: historiographical, stylistic; genre-stylistic. The performance analysis of the work takes into account structural-syntactic and intonation-dramatological regularities (in particular, the role of timbre as its component). The methodological basis of the article includes the fundamental works of musicologists H. Abert (1990), L. Ivanova, H. Kukol, M. Cherkashyna, 1998) and modern Chinese researchers Tang Zhancheng (2017) and Wang Mingjie (2018).

Research results. It is known that the composer was inspired by singing voices no less than by literary and dramatic images. As an expert in the singing voice, Mozart took care of female voices, which in his operas were all designed for sopranos. In the aria of Despina from Act II of "*Così fan tutte*" presents his "philosophy of easy living", giving young girls advice on seducing men. This aria was chosen for the study of Mozart's late style not by chance, since this image meets all the requirements of the opera-buffa tradition, occupying "a worthy place in the long line of Italian maids, reaching back to Serpina Pergolesi" (Abert, 1990: 203). The organic coexistence of the "low" and "high" in the image dramaturgy gives rise to that unique plasticity of musical and theatrical action, which is a hallmark of the composer's mature style. Two dance rhythm formulas – *of siciliana* and waltz (in two parts of the complex two-part form) help to feel the changes in mood. A scheme of the compositional and syntactic structure of the work is provided.

Conclusion. Imagery and genre analysis of Despina's aria from the second act of "*Così fan tutte*" confirmed the stylistic interaction of the Mozart's mature opera style with the innovative reading of him the buffa genre. The image of the maid appears psychologically complicated, which corresponds with the tendency of lyricism in the reading of the image. If the involvement of the *siciliana* genre turns to the stable tradition of opera-seria, then the quasi-waltz is Mozart's musical premonition of the romantic opera with its leitmotif of "love" (G. Donizetti, G. Verdi, Ch. Gounod). In general, the genre stylistics of this aria is a "calling card" of Mozart's vocal style,

putting forward the high requirements for the reproduction of the Viennese classicism style by modern performers.

Keywords: *opera buffa; female image; soprano; genre stylistics; principle of play; lyrical image; Mozart's vocal language.*

Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2024 року

78.071.1(450)(092):782.04]:781.68

DOI 10.34064/khnum1-73.07

Чжан Хао

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

Образ Ромео з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі»: символічна структура і специфіка партії-травесті

Досліджено образ Ромео в опері Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» у контексті стилю bel canto і партії-травесті як складної вокально-драматургічної й символічної моделі. Автор аналізує багатошарову структуру образу Ромео, в якому поєднуються політична, любовна, екзистенційна й гендерна семантика. Залучено міждисциплінарну методологію, що поєднує музикознавчий, культурологічний, гендерно-виконавський та інтерпретологічний аналіз. Проаналізовано поетико-драматургічну автономність опери щодо шекспірівського канону, зосереджено увагу на специфіці композиторського втілення героїчного персонажа жіночим голосом (мецо-сопрано). Окрему увагу відведено сучасному сценічному трактуванню партії Ромео, зокрема в інтерпретації Джойс ДіДонато, яка актуалізує амбівалентність образу через поєднання технічної довершеності bel canto з глибокою психологічною виразністю. У висновках окреслено специфіку образу як вокального архетипу романтичного героя-мученика й перспективи подальших досліджень традиції травесті в оперній класиці.

Ключові слова: творчість В. Белліні; образ Ромео; bel canto; травесті; гендер; опера; символіка; Капулетті та Монтеккі; виконавська версія Джойс ДіДонато; інтерпретація; романтизм; музична драматургія.

Постановка проблеми.

Образ Ромео в опері Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» є надзвичайно значущим як з позиції музикознавчого аналізу, так і в аспекті виконавської інтерпретації, насамперед, завдяки своєрідності партії-травесті та складній символічній структурі, в якій функціонує цей персонаж.

Композитор, спираючись не на шекспірівський канон, а на італійську літературну традицію (лібрето Ф. Романі за мотивами трагедії С. Пелліко), конструє самобутній драматичний образ Ромео. Він позбавлений рис класичного романтичного героя англійського зразка, але натомість насичений алегоричними, політичними й експресивно-філософськими смислами.

Особливу увагу в дослідженні привертає специфіка вокальної партії Ромео, написаної для жіночого голосу (мецо-сопрано або драматичного сопрано), що засвідчує спадковість з практикою *bel canto* у XIX столітті. Така форма реалізації чоловічої ролі актуалізує традицію травесті та тему гендерного перевтілення, сценічної двозначності та внутрішньої психологічної метаморфози вокального матеріалу. Характер головного героя саме через вокальну інтерпретацію поєднує мужню цілеспрямованість із емоційною чутливістю, що сходить до жертвності, а мелодика *bel canto* переплітається з риторичною гнучкістю і драматичною стриманістю. Відтак одразу констатуємо вихідну думку: інтерпретація образу Ромео в опері В. Белліні виходить за межі традиційного драматичного амплуа, набуваючи функції складної вокально-сценічної моделі, де поєднуються такі рівні, як музичний текст, тип вокального звучання, функція травесті та семантична багатшаровість сценічного образу. Важливою стає оцінка вокального матеріалу як носія символічного змісту, фразово-інтонаційної організації та драматургічної напруги в оперному конфлікті. Це зумовлює необхідність міждисциплінарного підходу до вивчення образу, який об'єднує музикознавчий, культурологічний, інтерпретаційний і гендерний дискурси. Вивчення специфіки образу та його сучасного прочитання є *актуальними позиціями* пропонованого дослідження.

Останніх дослідження і публікації за темою статті. Сукупність наявних наукових джерел за обраною тематикою демонструє багатовимірне бачення еволюції оперного мистецтва, зосереджуючись на таких засадничих аспектах, як естетика стилю *bel canto* і формування відповідної вокально-виконавської школи, а також гендерні риси сценічної репрезентації та специфіка сучасних інтерпретацій

класичної оперної спадщини, зокрема й творчості Вінченцо Белліні. У працях дослідників простежується як наукова традиція осмислення канонічної опери, так і переосмислення її змісту й функцій у контексті актуального культурного та виконавського дискурсу.

Основу бібліографічного корпусу цього дослідження становлять праці, присвячені особистості та творчості Вінченцо Белліні. Монографії А. Фраккароллі (Fraccarolli, 1942), Ф. Пастури (Pastura, 1959), А. Пужена (Pougin, 1868; оцифрована 2014 року у зв'язку з реалізацією політики збереження спадщини творів французької літератури Національною бібліотекою Франції – BNF), Г. Вайнстока (Weinstock, 1971), Дж. Росселлі (Rosselli, 1996) та Д. Кімбелла (Kimbell, 1991) репрезентують різноманіття підходів до вивчення спадщини композитора. Ці видання охоплюють як біографічні відомості, так і аналіз музичної стилістики, драматургічної структури опер, композиційних принципів і естетичних орієнтирів В. Белліні. Зокрема, Д. Кімбелл розглядає його творчість у контексті розвитку італійської національної опери, її жанрової еволюції, впливів романтичної стилістики та специфіки взаємодії з поетикою лібрето (Kimbell, 1991).

Важливим доповненням до зазначеного кола джерел є праці українських дослідників. Зокрема, в дисертації І. Драч проаналізовано оперну спадщину В. Белліні та Г. Доніцетті як прояв романтичної естетики в контексті італійської музично-театральної культури (Драч, 1990). Авторка зосереджується на особливостях драматургічної організації, стилістичних характеристиках та засобах психологізації вокальних образів. Ці міркування знаходять подальший розвиток у статті музикознавиці (Драч, 2010), де розглядаються суперечності сучасного сприйняття *bel canto*, питання поєднання технічної майстерності з емоційною глибиною, а також новітні підходи до осмислення оперної естетики у світлі актуальної сценічної практики.

Комплексу історичну картину розвитку оперного жанру в Західній Європі XVII–XIX століть подано у підручнику за редакцією М. Черкашиної, який охоплює ключові постаті, провідні національні школи та важливі драматургічні інновації у сфері оперного мистецтва

(Іванова, Куколь, & Черкашина, 1998). Доповненням до цього є праця М. Черкашиної, присвячена феномену історичної опери епохи Романтизму, де проаналізовано ідеологічне підґрунтя її формування, її структурно-тематичні особливості та вплив історичного сюжету на вокально-драматургічні рішення (М. Черкашина, 1986).

У статті Г. Джулай оперу «*Капулетті та Монтеккі*» В. Белліні проаналізовано як зразок жанрового канону італійської романтичної опери, з акцентом на драматургії, символіці та стилістиці *bel canto* (Джулай, 2022: 114–125). Авторка розглядає оперу в контексті естетики *bel canto*, драматургії «вічного сюжету» та ідей епохи Рисорджименто, підкреслюючи поєднання традицій італійського та французького музичного театру.

Питання стилістики і вокальної техніки *bel canto* в італійській опері XVII–XVIII століть досліджує О. Стахевич (1997; 2000). Вчений розглядає засади вокального стилю італійської опери, зокрема фразування й усталені інтонаційні формули, типи оперних арій, а також історичні витоки педагогіки *bel canto* (Стахевич, 2000), аналізуючи спадкоємність італійської школи в контексті виконавської та освітньої практики Європи.

У свою чергу, видання вокальних творів В. Белліні китайською мовою у перекладі та редакції, здійснених Центральною музичною консерваторією Китаю (贝利尼艺术歌曲选 / Bellini's Selection Art Song, n.d.) демонструє глобалізацію традиції *bel canto*, її методичну цінність і адаптацію до системи вокальної освіти поза межами Європи.

У сучасному контексті важливе місце посідають праці, що фокусуються на гендерній проблематиці вокального мистецтва. Стаття В. Гіголаєвої зосереджена на впливі гендерної ідентичності у сфері музичної творчості, педагогіки та виконавства (Гіголаєва, 2008). Авторка досліджує, як соціокультурні уявлення про жіночність і маскуліність формують музичне сприйняття та інтерпретацію. Ці питання розвиває дисертація Юань Сінь, присвячена жіночим образам у операх Г. Генделя (Юань Сінь, 2023). Дослідниця фокусує увагу на переосмисленні сценічної інтерпретації барокових жіночих образів

та їх вокальної репрезентації крізь призму сучасної гендерної трансформації і нової виконавської етики.

Сюжетно-тематичний аналіз трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» в контексті її музично-сценічної адаптації здійснює Фан Сінсюань (2022). Компаративний підхід до музично-сценічних творів Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка на сюжет історії двох легендарних закоханих дозволив розкрити специфіку жанрового моделювання (опера – мюзикл), розглянути важелі музичної драматургії та особливості інтерпретації шекспірівського тексту.

Додаткові аналітичні інструменти у міждисциплінарному контексті надає праця Х. Е. Сірлота (Cirlot, 1971) – словник, що розкриває значення ключових символів, які використовуються в лібрето, сценографії та інтерпретаціях оперних образів й може слугувати важливим підґрунтям для семіотичного аналізу.

Таким чином, наведена джерельна база дослідження охоплює такі тематичні вектори, як композиторський портрет та історико-культурна рецепція творчості В. Белліні; стиль *bel canto* та його еволюція в історичній і сучасній вокальній практиці; гендерна проблематика в оперному мистецтві та її сучасне трактування; музично-драматургічний аналіз оперних творів у класичному та посткласичному дискурсах; методичні, інтерпретаційні й педагогічні підходи до вивчення оперної спадщини в різних культурах.

Метою дослідження є формування засад виконавської інтерпретації партії Ромео з опери В. Белліні «Капулетті і Монтеккі».

Методологія дослідження. Як провідні, у дослідженні застосовані історичний, жанровий та герменевтичний підходи. Також залучено підхід, започаткований В. Гіголаєвою як гендерно-виконавський (Гіголаєва, 2008) та розроблений в дисертації Юань Сінь (2023) як гендерно-інтерпретологічний. Ця методологічна основа дає змогу системно проаналізувати образ Ромео.

Наукова новизна дослідження пов'язана із системним аналізом партії-травесті Ромео з опери В. Белліні на засадах гендерно-інтерпретологічного підходу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі», створена композитором у 1830 році на лібрето Феліче Романі, посідає особливе місце в історії *bel canto* завдяки драматургічній стислості, стилістичній витонченості та унікальному поєднанню камерного психологізму з глибоким символізмом мови. У багатьох рисах вона солідаризується з естетикою французької «великої» опери на історичні сюжети, що визначає її межу жанрову природу. «Париж особливо був магнітом для італійських композиторів із середини вісімнадцятого століття. У житті Белліні яскравим прикладом був Россіні, який зробив нову кар'єру, допомагаючи винайти французьку велику оперу...», – зауважує Дж. Росселлі (Rosselli, 1996: 102).

Образ Ромео – центральний у цій опері – розгортається не лише як ліричний, але виступає у якості багаторівневого символу, оскільки постать героя об'єднує риси воїна, коханця, миротворця, мученика та сходить до екзистенційного архетипу. Його історія постає в ряду інших міфологізованих любовних сюжетів, і, як указує Фан Сінсюань, її «за ступенем узагальнення можна співвіднести з історіями любові легендарних Трістана та Ізольди, Франчески і Паоло з “Божественної комедії” Данте, міфічної вавилонської пари Пірама і Тісби та ін.» (Фан Сінсюань, 2022: 161).

Особливу семантичну наповненість образу Ромео в опері Белліні надає його вокальне втілення як партії-травесті, що виконувалася жіночим голосом і традиційно пов'язана з ускладненими формами сценічної репрезентації статі та внутрішнього душевного конфлікту. Така модель сценічного подання образу уможливорює поглиблене, не лише емоційне, а й естетичне осягнення феномена кохання, що трактується не як побутове чи лише чуттєве переживання, а як «...безсмертя вічного почуття – Кохання. Споріднені архетипні сюжети втілюються в мистецтві завдяки збереженню міфомислення, про що стверджував, зокрема, О. Шпенглер у філософській праці “Захід Європи”» (Фан Сінсюань, 2022: 105).

На відміну від шекспірівської трагедії, де в сюжеті акцентовано особистісний аспект історії кохання, версія В. Белліні ґрунтується на італійській традиції (зокрема, трагедії С. Пелліко), де підкреслюється політичне протистояння між родами Капулетті та Монтеккі, що належать до двох ворожих партій – гвельфів і гібелінів. У В. Белліні Ромео – не просто закоханий юнак, він – лідер родини Монтеккі, що бореться проти своїх політичних ворогів – Капулетті. Це хоробрий та рішучий воїн, який не може уникнути своєї долі. Відчуваючи відповідальність за свій народ, він прагне миру, але врешті-решт сам стає жертвою конфлікту. У цьому контексті Ромео постає як борець за справедливість, що зумовлює героїчні складові його образу.

Але, без сумніву, ця героїка не позбавлена й рис жертвності (ба більше – апелює до архетипу Жертви як вчинка, здатного нести позитивні зміни), що переводить вектор особистісної любовної драми до надчасової людської проблеми Вибору (зокрема – морального), пошуку Істини, Етосу любові, що вища за звичайне людське кохання. «Нащадки сімейств Монтеккі та Капулетті повинні були б визнати правдивість родинних завітів як істину, суспільну правду *a priori*, що не потребує доказів, обґрунтування, знання й оцінки причинно-наслідкових підкладів. Ромео і Джульєтта, всупереч пануючим поглядам, визнали для себе критерієм істинності голос серця, почуття, кохання» – зазначає Фан Сінсюань (2022: 47).

Отже, Ромео – ліричний та одночасно трагічний герой, який втілює ідеали романтичної епохи. Його характер є поєднанням відданості коханню, трагічної меланхолії та внутрішнього конфлікту між обов'язком і почуттями.

Вокальна партія Ромео написана для жіночого мецо-сопрано – голосу, наділеному тембровою глибиною, який поєднує кантиленну виразність і технічну гнучкість. Звернення композитора до традиції партій-травесті, закладеної ще в опері XVIII століття, у випадку з Ромео набуває нового глибокого символічного сенсу. Жіночий голос, втілюючи чоловічий образ, створює подвійний виконавський код: з одного боку – сценічне перевтілення, з іншого – метафора

внутрішньої крихкості героя, його поетичної духовної природи та відчуження в агресивному соціальному середовищі. Таке естетичне рішення апелює до *романтичного типу героя-мученика*, вразливого й приреченого. Крім того, лірична насиченість партії Ромео вимагає виразного й чуттєвого вокального виконання, а жіночий голос несе у собі певну емоційну відкритість, яка дозволяє втілити інтимну «інтонацію любові», що є неможливим для більшості типів чоловічих співацьких голосів без втрати стилістичної цілісності.

Тому доречно привернути увагу до застосування композитором амплу травесті при створенні ним образу Ромео в опері «Капулетті та Монтеккі», що, без сумніву, змінює цей образ зсередини. Як і в італійській опері епохи Бароко з її складною взаємодією гендерних ознак і властивостей голосу в сценічних презентаціях персонажів, в опері В. Белліні поєднання жіночого голосу та чоловічої ролі приводить до певної гендерної неоднозначності образу головного героя, оскільки співачка втілює на сцені такі суто чоловічі риси, як мужність і героїзм. Це потребує від співачки-травесті високого рівня не лише вокальної, але й акторської майстерності в умовах, коли голос, хоча й жіночий, має передати на сцені риси маскулінності через фізичну присутність чоловічого персонажа у драматичній ситуації. У партії беллінієвського Ромео ця контрастність між мужністю (сильного героя-любовника) та жіночністю (м'якого і чуттєвого звучання мецо-сопрано) збалансована завдяки особливому тембровому забарвленню низького жіночого голосу, що відкриває можливості для вираження як ліричних, так і героїчних рис персонажа, підкреслюючи його індивідуальність.

Драматургія становлення образу Ромео реалізується в опері В. Белліні не через зовнішню дію, а через показ композитором внутрішньої психологічної динаміки почуттів героя: від мужнього заклику до миру до ніжного, болісного прощання з Джульєттою. Арії Ромео «*Se Romeo t'uccise un figlio*», «*Deh! tu, bell'anima*» та ансамблеві сцени опери покликані «унаочнити», розкрити повний спектр психо-емоційних характеристик героя – гідність, рішучість, відчай, ніжність, внутрішню роздвоєність. Всі ці душевні якості та емоційні стани

«закодовані» не лише в мелодиці, але й у тембрових відтінках голосу, гнучкій динаміці та фразовій логіці, особливій естетиці фразування.

Глибокі щирі почуття Ромео до Джульєтти розкриваються в його аріях та дуетах. В арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» поруч з мужністю, прагненням до миру, рішучим бажанням вирішити родинний конфлікт, незважаючи на втрати і кровопролиття, герой демонструє й глибоку скорботу. Його дуєт із Джульєттою, сповнений ніжності й відчаю, нарікає на невідворотність їхньої долі. З усвідомленням неминучого трагічного кінця пов'язана підкреслена у музиці емоційна напруженість героя. Він змушений боротися не лише за кохання, але й за мир між двома ворогуючими родинами. Його постійний внутрішній конфлікт між обов'язком та почуттями створює потужний драматичний ефект, а патетичний відтінок його реплік надає образу особливої меланхолійної глибини як ознаки душевних страждань та болю. У сценах відчаю й самогубства голос Ромео звучить особливо емоційно та глибоко зворушливо, підкреслюючи внутрішню трагедію самопожертви героя.

Отже, з погляду його символічної структури, образ Ромео вибудовується через кілька змістовних векторів:

- *політичний* (Ромео як ватажок Монтеккі уособлює боротьбу за громадянське примирення, втілюючи образ миротворця. Його музичні репліки насичені риторичними закликами, зверненнями, що нагадують політичні промови з глибоким емоційним підтекстом);

- *любовний* (Ромео постає як втілення ідеального коханця. Його почуття до Джульєтти не лише чуттєві, а й осмислені з філософського погляду: любов перетворюється для нього на екзистенційний вибір, на вищу форму буття);

- *сакральнo-екзистенційний* (самогубство Ромео набуває сакрального значення: це не втеча, а жертвний ритуал, що завершує його шлях героя);

- *гендерний* (амплуа травесті виступає як фактор багатозначності: постійне звучання жіночого голосу, попри чоловічий одяг, грим, відповідні сюжетні обставини і акторську майстерність співачки, створює

ефект сценічної андрогінності – унікального сплаву мужності й тендітності, що підсилює трагізм та психологічну насиченість образу).

Музична стилістика вокальної партії Ромео відповідає символічній спрямованості його образу. Його вокальна лінія побудована на принципах *cantabile*, поступового розвитку фрази, внутрішнього *crescendo*, мелодичного повторення з інтонаційним зміщенням, використання пауз як семантичних знаків. *Allegro*-фрагменти насичені драматичною енергією (арпеджіо, секвенції, колоратурні формули), контрастуючи зі споглядальними *adagio*-епізодами. Всі ці композиційні прийоми підпорядковані ідеї створення образу «мовчазного героя», чий біль притамований всередині, а не виплескується через зовнішні дії. Гендерно-емоційну контрастність образу Ромео, що межує між фемінними (чутливістю й ніжністю) та маскулініними (силою та героїзмом) рисами, його багатогранну амбівалентність якомога краще допомагає виразити неповторна вокальна орнаментика.

Таким чином, беллінієвський Ромео – це не лише персонаж класичного сюжету; його образ є складною багаторівневою структурою, де партія-травесті – не умовність, а повноцінний засіб художнього формування символу. У контексті естетики *bel canto* його вокальний образ уособлює злиття драми, поезії й музики, являючи собою «згусток» гуманістичних цінностей, таких як любов, честь, жертвність, свобода вибору. Завдяки специфіці вокального письма та символічному багатству, партія Ромео залишається однією з вершин жіночого *bel canto*-репертуару й, водночас, – втіленням романтичного типу героя-поета на оперній сцені.

У сучасних виставах образна амбівалентність партії Ромео часто трактується через призму андрогінності як гра з гендерними межами на сцені, в якій беруть участь елементи обох статей. Не порушуючи традиційної сюжетної лінії, ця гендерна гнучкість допомагає співакам знаходити нові виконавські барви та змістові грані образу, демонструючи свої вокальні можливості. Цей факт лише підтверджує амбівалентну природу беллінієвського оперного образу, даючи простір для нових дискусій щодо ролі гендерної складової в класичній опері.

Наведемо приклад сучасної інтерпретації образу Ромео американською співачкою Джойс ДіДонато, володаркою лірико-колоратурного мецо-сопрано. Її виконання партії Ромео вважається одним із зразків технічної досконалості та емоційної глибини. Попри всю складність цієї вокальної партії, у Джойс ДіДонато вона звучить легко та витончено: багатий тембр голосу, контроль динаміки та вільне виконання прикрас в аріях справляють неабияке враження. Чудова вокальна гнучкість дозволяє виконавиці легко переходити від низьких «драматичних» регістрів до високих «ліричних», що особливо важливо для досконалого втілення образу Ромео, яке потребує одночасно сили і ніжності. В інтерпретації ДіДонато він набуває надзвичайної глибини і виразності завдяки артистизму співачки та її винятковій здатності передавати сильні й глибокі емоції за допомогою голосу. Її Ромео не тільки герой, але й вразлива людина. Співачка переконливо втілює на сцені мужність свого персонажа, не втрачаючи при цьому ліризму та емоційності; вона уважна до деталей, що допомагають розкрити його внутрішній конфлікт, його пристрасть і трагізм його долі, й це особливо вражає у фінальних сценах опери. Отже, демонструючи неперевершене володіння технікою *bel canto*, виконавиця органічно відтворює на сцені складний психологічний портрет юного Ромео.

Висновки.

В опері Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» образ Ромео має унікальні риси, які відображаються завдяки стилістичним особливостям оперного стилю *bel canto*. Підкреслює молодість і ніжність героя жіноче тембр-амплуа (м'яке та гнучке мецо-сопрано). Різноманітність емоційної палітри травесті-партії (від ніжності до гніву та відчаю) відтворена В. Белліні через складні мелодичні лінії, насичені вокальними прикрасами (трелями, швидкими пасажами та мелізмами), що потребують від співачок виняткової технічної майстерності.

Проведений аналіз образу Ромео в опері В. Белліні дозволяє запропонувати висновки за трьома позиціями: трактування цього образу в символічній системі епохи Романтизму; особливості партії-

травесті; виокремлення акцентів, властивих виконанню партії Ромео співачкою Джойс ДіДонато.

Отже, образ Ромео у творі В. Белліні формується як *багатоплановий символ романтичної доби*, що втілює конфлікт між Космосом (гармонією, ідеалом, любов'ю) та Хаосом (ворожнечею, трагедією, фатумом). Його постать – одночасне поєднання іпостасей міфологічного героя, релігійного страдника і романтичного лицаря, чия смерть веде до морального очищення й примирення. Через історичний контекст (громадянська війна, боротьба за свободу Італії) образ внутрішньо збагачується й набуває додаткової політичної глибини, символізуючи жертвність заради ідеалу. Тому достатньо неординарним видається залучення до характеристики героїзованого образу мецо-сопранового тембру.

Жіночий тембр мецо-сопрано дозволяє відчувати гендерну амбівалентність, розкрити мужній образ, поєднуючи ніжність і героїзм. Це дозволяє яскравіше окреслити внутрішній конфлікт персонажа – протиріччя між обов'язком воїна та почуттями закоханого. Стиль *bel canto* з його віртуозною вокальною орнаментикою підкреслює емоційні стани героя, підсилюючи як трагізм, так і ліричні переживання. Такий тип партії вимагає високої технічної майстерності та акторської гнучкості. Усе це можна спостерігати у виконанні партії Ромео американською співачкою Джойс ДіДонато. Вона не випадково вважається чи не еталонною інтерпретаторкою ролі Ромео. Її виконання поєднує технічну довершеність із глибокою емоційною виразністю. Завдяки багатому тембру, чутливому *rubato* й динамічним контрастам співачка передає водночас мужність і вразливість героя, акцентуючи внутрішній конфлікт Ромео, його жертвність і силу кохання, яка стає фатальною для життя, але перетворюється на очищувальну силу Любові у Вічності.

Перспективою представленого дослідження можуть стати подальші розвідки щодо втілення образу Ромео в оперній класиці співачками-травесті. Зокрема, дослідження потребує опера Н. Ваккаї, що історично передувала твору В. Белліні.

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва, В. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 228–235.
- Джулай, Г. (2022). «Монтеккі і Капулетті» В. Белліні: жанровий канон італійської романтичної опери у відтворенні «вічного» сюжету. *Музичне мистецтво і культура*, 2(33), 114–126. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-10>
- Драч, І. (1990). *Оперна творчість В. Белліні та Г. Доницетті в італійській музично-театральній культурі епохи Романтизму* [рос.]. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Драч, І. (2010). Опера класичного бельканто: парадокси осмислення [рос.]. *Ars inter Culturas*, 1, 107–120.
- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Стахевич, О. (1997). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка*. (Дослідження). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Стахевич, О. (2000). *Мистецтво bel canto в італійській опері XVII–XVIII століть*. (Монографія). Харків: ХДАК.
- Фан Сінсюань (2022). *Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах французьких композиторів Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Черкашина, М. Р. (1986). *Історична опера епохи Романтизму: (Досвід дослідження)* [рос.]. Київ: Музична Україна.
- Юань Сін (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Bellini: I Capuleti e I Montecchi – Ascolta! Se Romeo t'uccise un figlio (Joyce DiDonato). (2020). Fabio Luisi: Philharmonia Zürich. <https://www.youtube.com/watch?v=eDzBqEoPBxw>
- Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols*. (Translated from the Spanish by J. Sage; Foreword by H. Read). (2nd ed.). London: Routledge.
- Fraccarolli, A. (1942). *Bellini*. Milano: A. Mondadori.
- I Capuleti e i Montecchi – Bellini / Escena de la tumba. (2016). Joyce Didonato (Romeo), Patrizia Ciofi (Giulietta), Gran Teatro del Liceu, Barcelona. https://www.youtube.com/watch?v=vrJK1Wr_Rro

- Kimbell, D. (1991). *Italian Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.
- Pastura, F. (1959). *Vincenzo Bellini*. Catania [etc.]: Società editrice internazionale.
- Pougin, A. (1868). *Bellini, sa vie, ses oeuvres*. Paris: L. Hachette.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54973472/f55.item.texteImage>
- Roselli, J. (1996). *The Life of Bellini*. Cambridge, [England]; New York: Cambridge University Press.
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini*. (1st ed). New York: Knopf.
- 贝利尼艺术歌曲选 (修订本) 张立萍贾涛译配任曦审订中央音乐学院出版社意大利歌剧大师艺术歌曲系列 [KIT.]. [Серія «Майстри італійської опери». Вибрані вокальні твори Белліні (переглянуте видання). Переклад Чжан Ліпінга, Цзя Тао та редакція Рень Сі. Видавництво Центральної консерваторії музики].

REFERENCES

- Bellini: I Capuleti e I Montecchi – Ascolta! Se Romeo t’uccise un figlio (Joyce DiDonato). (2020). Fabio Luisi: Philharmonia Zürich. <https://www.youtube.com/watch?v=eDzBqEoPBxw> [in Italian].
- Bellini's Selection Art Song* (n.d.). (Revised edition). (Translated by Zhang Liping, Jia Tao, and Revised by Ren Xi). Central Conservatory of Music Press. (Italian Opera Masters. Art Song Series) [in Chinese].
- Cherkashyna, M. R. (1986). *Historical Opera of the Romantic Era: (Experience of Research)*. Kyiv: Muzychna Ukraina[in Russian].
- Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols*. (Translated from the Spanish by J. Sage; Foreword by H. Read). (2nd ed.). London: Routledge [in English].
- Drach, I. (1990). *V. Bellini's and G. Donizetti's opera works in the Italian musical and theatrical culture of the Romantic era*. (Extended abstract of PhD). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Russian].
- Drach, I. (2010). Classical bel canto opera: paradoxes of understanding. *Ars inter Culturas*, 1, 107–120 [in Russian].
- Fang Xingxuan (2022). *Interpretation of the tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare in the musical and stage works by Ch. Gounod and G. Presgurvic*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Fraccarolli, A. (1942). *Bellini*. Milano: A. Mondadori [in Italian].

- Hiholaieva, V. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- I Capuleti e i Montecchi – Bellini / Escena de la tumba. (2016). Joyce Didonato (Romeo), Patrizia Ciofi (Giulietta), Gran Teatro del Liceu, Barcelona. https://www.youtube.com/watch?v=vrJK1Wr_Rro [in Italian].
- Ivanova, I. L., Kukol H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of opera: Western Europe of the 17th–19th centuries*. (Edited by M. R. Cherkashyna). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Julai, H. (2022). “The Capulets and the Montagues” by V. Bellini: the genre canon of the Italian romantic opera in the reproduction of the “eternal” plot. *Musical Art and Culture*, 2(33), 114–126. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-10> [in Ukrainian].
- Kimbell, D. (1991). *Italian Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press [in English].
- Pastura, F. (1959). *Vincenzo Bellini*. Catania [etc.]: Società editrice internazionale [in Italian].
- Pougin, A. (1868). *Bellini, sa vie, ses oeuvres [Bellini, his life, his works]*. Paris: L. Hachette. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54973472/f55.item.texteImage> [in French].
- Roselli, J. (1996). *The Life of Bellini*. Cambridge, [England]; New York: Cambridge University Press [in English].
- Stakhevych, O. (1997). *Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Stakhevych, O. (2000). *The art of bel canto in Italian opera of the 17th–18th centuries*. (Monograph). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini*. (1st ed). New York: Knopf [in English]
- Yuan Xin (2023). *Female images in the operas of G. Handel: the modern experience of reading the tradition*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Zhang Hao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: Haozi0822@gmail.com

 ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

The image of Romeo from V. Bellini's opera “The Capulets and the Montagues”: the symbolic structure and the specifics of en travesti part

Statement of the problem. *The relevance of the work is determined by the need for a deep rethinking of interpretative strategies in the performance of travesti parts in opera and their gender content in the context of the Romantic era. The attention is focused on identifying new aspects of the vocal and stage presentation of the image of Romeo in the contemporary performance practice.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to form the theoretical basics for the performing interpretation of the part of Romeo, taking into account its symbolic, historical-cultural and philosophical-aesthetic dimensions. The novelty of the research lies in the analysis of the part of Romeo based on a gender and interpretative approach, which allows revealing the ambivalence of the artistic image, its multidimensionality and iconographic nature. The methodological basis of the research synthesizes historical, genre, stylistic, hermeneutic, as well as gender and performance (Hiholaieva, 2008) approaches, which allows to comprehend the image in the complex interaction of text, music and performance practice. In the process of work, the materials of the researching Bellini's creativity and the Italian opera of the Romantic era were involved (of the studies by A. Pougin, F. Pastura, A. Fraccollini, J. Rosselli, H. Weinstock, M. Cherkashyna, I. Drach, H. Julai and others), which made it possible to update the context of the opera interpretation of the image of Romeo.*

Research results. *The image of Romeo in V. Bellini's opera “The Capulets and the Montagues” appears as a multi-level symbol that combines political, love, existential and gender semantics. The party for mezzo-soprano in bel canto style allows you to convey the hero's internal conflict between duty and feelings. The soft and flexible feminine timbre of the mezzo-soprano emphasizes the hero's youth and tenderness. Bellini reproduces the diversity of the emotional palette of the travesti part, from tenderness to anger and despair, through complex melodic lines, rich in vocal ornaments (trills, fast passages and melismas), which require exceptional technical skill from the singers. The vocal language of the image combines cantilena expressiveness and rhetorical tension. Joyce DiDonato's interpretation highlights the ambivalence of Romeo's role as a combination of courage and sensitivity.*

The study proves the feasibility of interdisciplinary analysis and outlines the prospects of further study of the tradition of using travesti roles in the opera.

Conclusion. *It is stated that the image of Romeo in Bellini's opera represents the romantic ideal of the era, embodying the synthesis of historical, mythological and philosophical paradigms. The nature of en travesti part enhances the symbolic multi-layering the protagonist image, emphasizing his internal conflicting. The results of the study open up prospects for further researching the field of gender interpreting and analysis of opera dramaturgy of the Romantic era.*

Keywords: *V. Bellini's work; image of Romeo; bel canto; en travesti in opera; gender; opera; symbolism; "The Capulets and the Montagues"; Joyce DiDonato's performance version; interpretation; Romanticism; musical dramaturgy.*

Стаття надійшла до редакції 18 жовтня 2024 року

УДК 784.087.68:78.03'06
DOI 10.34064/khnum1-73.08

Лю Дань

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 56880072@qq.com
ORCID iD: 0009-0007-4325-3509

Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико-стильова динаміка і структурні концепти)

Проблематика вивчення системних засад хорового мистецтва зумовлена наявною тенденцією до «зроювання» хорової концертної та навчальної практики з академічною наукою, яка досліджує хорове виконавство в єдності з композиторським досвідом у цій сфері творчості. Перед молодим хормейстером постає надскладне завдання – охопити у своїй діяльності панорамний розвиток хорового співу європейської традиції як «цілісну картину світу» і на цій основі здійснювати актуальні творчі мистецькі проєкти. Мета цієї статті – з'ясувати історико-стильову динаміку новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації. Спроба висвітлити питання актуалізації хорового мистецтва на новітньому етапі через осмислення явища системної взаємодії хорової практики і хорознавчої науки складає новизну цього дослідження. Підсумовано, що у науковому дискурсі відбувається постійне оновлення концептів хорової творчості через вивчення хорового письма, композиторського стилю, виконавського мислення; звідси – синтез в них історії, методології та прагматики. Їх розробці присвячено новітні освітні програми, що відбивають досвід кафедр хорового диригування провідних мистецьких вишів України. Історико-стильова динаміка новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації, розкривається через визнання функціональної єдності всіх її підсистем (композиторського письма, виконавства, наукової рефлексії), системної взаємодії всіх суб'єктів хорової культури (композитор – диригент – хор).

Ключові слова: хорове мистецтво; художня система; історично-стильова динаміка; композиторський стиль; хорове письмо; хорове виконавство; хорознавство; українська хорова музика; хорове інтонування; хоровий стиль.

Постановка проблеми.

Сучасна хорова музика вирізняється винятковим розмаїттям стильових підходів і жанрових рішень, які потребують потужної виконавської бази. Стильовий діапазон новітнього хорового виконавства має певну історичну динаміку: від *ретроспекції* барокових і класико-романтичних форм, через *класику XX століття* (від авангарду з його новою онтологією звуку – до «*нової фольклорної хвилі*», адепти якої сфокусовані на реінтерпретації народнопісенної традиції) до *відродження духовної музики* в новій композиторській інтерпретації (*nova musica sacra*). Отже, перед молодим хормейстером постає надскладне завдання – охопити всю динамічну панораму хорового співу як цілісну картину світу та на цій основі здійснювати актуальні для свого міста (країни) творчі проєкти

Щоби не розгубитися у «*вирії*» жанрово-стильової стихії сучасної музики та витримати «*конфлікт інтерпретацій*» зі старими академічними формами навчання хорового диригування, викладачам (і здобувачам цієї профілізації) слід добре орієнтуватися в історії та методології свого мистецтва. На реалізацію цього завдання спрямовано новітні освітні програми, що відбивають досвід провідних мистецьких вишів України.

Разом з тим, у хорознавстві відбувається постійне оновлення категорій хорової творчості, формуються авторські концепції, присвячені подоланню труднощів читання сучасних хорових партитур (через оволодіння новітнім досвідом хорового письма, композиторського мислення, виконавства) для їх відтворення у живому звучанні. Без цього хорові колективи (співачи) не зможуть відповідати вимогам практики та викликам часу, пов'язаним із розширенням семантики музики XX–XXI століть, новими умовами комунікації, технічними ресурсами пропагування власних творчих досягнень. З огляду на вищезазначене, констатуємо *актуалізацію хорового мистецтва* на новітньому етапі, зумовлену осмисленням тенденції до «*зрощування*» хорової практики з академічною наукою, яка досліджує хорове виконавство в єдності з композиторським досвідом у цій сфері творчості.

Звідси *актуальність теми*, з'ясування якої з необхідністю потребує синтезу історичної, методологічної та прагматичної складових.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Сучасну панораму українського хорознавства репрезентують, зокрема, праці старшої (Батовська, 2017; Белік-Золотарьова, 2010; Прокопов, 2019) та молодшої (Михайлова, 2023, 2024; Фартушка, 2021; Яструб, 2023, 2024) генерацій харківської хорової школи, у яких проблема системності сучасного хорового мистецтва не порушувалася. До окремих аспектів цієї проблематики мають стосунок праці О. Заверухи (2014) та колективу дослідників – Ю. Ніколаєвської, Л. Шаповалової, Н. Михайлової, І. Романюк, А. Хуторської (Nikolaievska, Shapovalova, Mykhailova, Romaniuk, Khutorska, 2021). Так, висвітлення обраної теми спиратиметься на визначення хорового письма О. Заверухою: «Хорове письмо – це ієрархічна комунікативно-знакова система, що відбиває універсальний механізм спілкування – від композитора через виконавця до слухача засобами хорового звучання» (Заверуха, 2014: 7–8).

Мета статті – з'ясувати історико-стильову динаміку новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації (на прикладі сучасного хорового мистецтва України).

Методологія дослідження. Робота спирається на методологічний базис сучасного хорознавства як інтеграцію спеціальних методів музичної науки, серед яких основними є: *системний*, що дозволяє моделювати цілісність теоретичних уявлень про багатоукладність явищ хорового мистецтва і зв'язки між ними; *історичний* – висвітлити стильову динаміку та спадкоємність різних підсистем хорової творчості; *виконавський* – врахувати специфіку хорового мистецтва як звучного «живого» тексту.

Новизна отриманих результатів дослідження полягає у з'ясуванні питання *актуалізації хорового мистецтва* на новітньому етапі його розвитку через осмислення тенденції до «зрощування» хорової практики з академічною наукою, яка досліджує хорове виконавство в єдності з композиторським досвідом. Доводиться системність взаємодії його історії, методології та прагматики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Хорове мистецтво як системний об'єкт музичної культури містить такі складові підсистеми: «композиторська творчість», «хорове виконавство» та «хорознавство». Сучасна наука про хорове мистецтво значно оновилася в останні десятиліття завдяки взаємодії з інтерпретологією (теорією інтерпретації як складової виконавського мистецтва), яка спирається на засадничі категорії аналізу музики, що, у свою чергу, є похідними від композиторської творчості та системи комунікації й тому впливають на формування творчого мислення співаків-хористів. Концептосферу хорового мистецтва як системи складають структурні компоненти його функціонування. Основними є такі:

- **хорове письмо** (спосіб фіксації хорових голосів у вокально-поетичній композиції), завдяки якому виконавці надалі «зчитують» зміст твору для його «живого» звучання в системі комунікації «Автор – слухач»;
- **слово-Логос** (сміслова структура вербального тексту, невід'ємна від інтонаційного втілення засобами хорового співу);
- **хорова фактура** (тип організації голосів у розмаїтті історичних форм багатоголосся: монодія, гетерофонія, поліфонія, гомофонія, сонорно-алеаторична тощо);
- **хоровий стиль** – спосіб світобачення та мислення митця, які об'єктивуються через мовностильові комплекси хорового звучання (засоби мелодії, ладогармонії, метроритму, фактури, темброво-регістрові характеристики);
- **національний хоровий стиль** – вищий рівень буття хорового співу певного народу, який упізнається слухом на рівні культурних архетипів (вербальна мова, що впливає на фонізм звучання твору; вплив фольклору через закономірності хорової фактури, ладової будови та ритмоформул тощо).

Отже, функціонування системи (онтологія) починається з творця і матеріалу творіння. Хоровий твір є продуктом композиторського мислення, способом моделювання світобачення творця через систему

мовностильових знаків. Слід розрізняти такі онтологічні форми (способи буття) хорового твору:

1) *внутрішнє слухове уявлення*, або *ідеація* – результат когнітивного процесу художньої свідомості, слуховий образ (звучання), що не оформлений фізично;

2) *ментальна репрезентація* – графічна, письмова реалізація слухових уявлень у певній знаковій системі з метою подальшої об'єктивації образу-ідеї твору;

3) *виконання твору* – його інтерпретаційна версія, звучання його «живого тексту».

Отже, для виконавця хоровий твір є об'єктом *інтерпретації*. Інтерпретаційний досвід хориста (диригента) – це процес самореалізації на ґрунті сприйняття, пізнання та «привласнення» світоглядно-художніх цінностей музики. Значення інтерпретації як одного з рівнів системи хорового мистецтва розкривається через когнітивний аналіз виконавської драматургії твору, де художній результат може видозмінюватися залежно від мобільних засобів хорового втілення (артикуляції, темпоритму, тембрової колористики).

Якщо хор репрезентує музичний твір специфічними засобами виконавської поетики, то для слухача процес розуміння означає входження в зону *хорового письма* як «чужої мови», з подальшим *сходженням до діалогу-мовлення і стилю*. Слухач сприймає «звучний твір» як художньо-стильову єдність, у якій хорове письмо виконало функцію діалектичного переходу від зовнішньої до внутрішньої форми (за концепцією Л. Шаповалової, 1987). Завдяки хоровому письму втілюються смислові виміри твору (світоглядні, психологічні, духовні). Тому правомірно розглядати хорове письмо в ролі «сполучної ланки» у системі функціонування суб'єктів «композитор – хоровий твір – диригент – хор».

Структура хорового мистецтва зумовлена його виконавською специфікою та охоплює п'ять складових (як віддзеркалення ментальних і зовнішніх ознак):

- *виконавський склад* (чоловічий, жіночий, мішаний, дитячий; *a cappella*, із супроводом оркестру, ансамблю інструментів);
- *хорова інтонація* – *семантична* одиниця багатоголосого звучання; вокально-словесна тілесність, втілена засобами хорового співу;
- *хорова фактура* («художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» (цит. у: Смірнова, Калашник, 2021: 57).
- *хорова тембріка* / колористичність – якість звучання, притаманна співацькому голосу як природному інструменту, що посилена об'єднанням багатьох голосів, різних регістрів, прийомів звуковидобування та артикуляції;
- *жанрово-комунікативний формат* (хоровий спів – колективний вид діяльності, тому спілкування відбиває певний світогляд і спосіб буття; звідси соціокультурні, політичні, релігійні контексти хорової творчості).

Отже, сучасне хорове мистецтво як художня система охоплює розмаїття жанрових форм і стилів, напрацьованих у ході історії розвитку європейської музики Нового часу композиторами та виконавцями. У такому вигляді воно як складова світової культури і залучається у творчу практику хорових колективів Китаю, що дозволяє авторіві статті створювати практичні проєкції результатів розробки обраного наукового дискурсу.

Поняття «історизму», відчуття духу історії – умова категоризації хорового мистецтва на шляхах його виконавського осягнення. Історико-стильовий аналіз починається зі вказівки на *час* творення музичного явища та факт його *приналежності до певної епохи і національної культури*. Це дуже важливо для іншомовних виконавців, які вивчають «чужу» мову на ґрунті рідної їм музичної ментальності, яка є *іншою*.

Тому при зверненні до творів української хорової культури не слід оминати її історію; необхідно враховувати історизм як критерій аналізу її художньої системи. Наприклад, один із фундаторів нової

композиторської школи XX століття – Б. Лятошинський – як завідувач кафедри композиції в Київській консерваторії залишив після себе когорту талановитих учнів, які продовжили творчі ідеї та настанови вчителя, заклавши сучасні позиції музичної творчості – поєднання «європейськості» мислення з національно-стильовою самовизначеністю, інноваційності змісту – з красою художньої форми.

Починаючи від кінця 70 років минулого століття, в українській музиці сформувалися кілька стильових напрямів. Перший з них – *фольклорний* – представлений творчістю Лесі Дичко (кантати «Червона калина», «Пори року»), Ігоря Шамо (опера «Ятранські ігри»), Валентина Бібіка (хоровий цикл «Триптих»), Євгена Станковича (фольк-опера «Цвіт папороті»), Володимира Зубицького («Чумацькі пісні», хоровий концерт «Гори мої»). Митці не цитують народні пісні, а «запозичують» певні елементи мовностильової системи національного фольклору, відтворюють моделі музичного мислення його носіїв у вільній формі, за індивідуальним баченням. У наш час фольклор у працях етномузикологів нерідко позначають терміном «*традиція*». Отже, народнопісенна традиція увійшла в арсенал хорової музики України на засадах етичного орієнтира в індивідуальній творчості. Композитори моделюють не тільки жанрові ознаки, але й стиль виконання зразків народнопісенної традиції, застосовуючи, водночас, сучасні техніки письма (сонорність, алеаторику, електронні звучання).

Другою знаковою тенденцією, що бере начало від твору в хоровому жанрі – концерту Івана Карабиця «Сад божественних пісень» (1974) – є *українське необароко*. За часів прорадянської естетики творчості, у «часи застою», це був новачинний «прорив» в національний український вимір і, відповідно, «українську картину світу». Цей твір став подією завдяки чутливості молодого композитора до історичної правди, талановитому єднанню музики з філософською поезією Григорія Сковороди, втіленою у відповідній інтонаційно-жанровій стилістиці.

Третя тенденція – *тяжіння до камерності* – також розпочалася в 70 роки і проявилася у зміні жанрових пріоритетів у творчості

композиторів (великі ораторіально-кантатні форми поступаються місцем хоровій мініатюрі та камерному циклу) і музичного хронотопу – з концептуального на *камерний*. Відтак соборний масштаб хорового співу доповнюється іншою якістю – інтимністю «авторського слова» (рефлексією, пов'язаною з ліричним типом світобачення), хорова творчість стає більш «людяноцентричною». Особливо ця тенденція змінила власне сферу виконавства: поширюється «хвиля» народження камерних колективів, що виконують старовинну і сучасну музику: від столичного камерного хору «Київ» (керівник – Микола Гобдич) до західних земель Закарпаття (як-от блискучий камерний хор «Cantus» м. Ужгород, керівник – Еміл Сокач). У Харкові камерний хоровий колектив започаткував наприкінці 80 років професор, лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка Вячеслав Палкін. Він став фундатором камерного руху в хоровому аматорському виконавстві Слобожанщини, а згодом і у професійному мистецтві. Академічний камерний хор Харківської філармонії носить його ім'я. Восени 2021 року в Харкові відбувся Перший міжнародний конкурс хорових диригентів імені Вячеслава Палкіна.

Зі зміною історико-мистецького хронотопу останньої третини ХХ століття і, відповідно, ствердженням нової хорової поетики (формо- і стилетворення) поширюється тенденція до *перформансу* (театралізації, видовищності концертного виступу хору) та *інструменталізації* хорового письма як способу звукомислення.

Інструменталізацію як ознаку сучасного хорового мово-стилю (за О. Козаренком) спостерігаємо у творах В. Бібіка, В. Сильвестрова, І. Шамо, Л. Дичко. До її конкретних прийомів слід віднести такі усталені у новітній практиці хорового мистецтва засоби, як поспівковість, остинатність, варіантність, поліладовість, метроритмічна рухливість.

Значно змінилася і *природа мелосу*. Якщо раніше в хоровому творі переважала кантилена, пісенність, аріозний спів, то тепер у нову інтонаційну мову сучасного хору входять незвичні інтервальні будови з раптовими стрибками, зміщеннями, великою кількістю знаків альтерації, що вказують на позатональну організацію мелодичної лінії.

Також хоровому мелосу притаманна поліфонізація голосів вертикалі (сопрано, альт, тенор, бас) за рахунок *тембрової індивідуалізації* всіх шарів хорової фактури. Часто голоси вступають за принципом нашарування, утворюючи акордову вертикаль. Цей метод називається «лінійно-мелодичним згортанням». І навпаки, коли тони акорду перетворюються на самостійні мелодичні лінії, утворюється тематично-поліфонічна форма розгортання.

Вокально-хорове інтонування ускладнюється й збагачується за рахунок:

- ладогармонічного розкріпачення від функціональної залежності тонального мислення (не завжди переважає терцієва будова вертикалі; часто-густо – секундова або квартова, що походять від фольклорно-мовленнєвих жанрів), аж до кластерної нівелізації інтервалу як звучного сегмента тексту;
- підвищення ролі лінійності – об'єднання голосів-мелодичних ліній хорової фактури, що надає звучанню колористичності;
- домінування метроритмічної нерегулярності за рахунок зміщення акцентуації в різних шарах фактури / в кожній партії в бік незбіжності акцентів (за відсутності тактової ризи).

Нарешті, ще однією типовою ознакою новітньої стильової парадигми в хоровій культурі стала *nova musica sacra*, яка об'єднала широкий спектр духовних інтенцій сучасних митців. Як приклад, назовемо реквієм В. Зубицького «Сім сльозин», який характеризується синтезуванням в одній хоровій композиції різних жанрово-стильових пластів музики: це сучасні пісенно-побутові інтонації, ритми джазу та рок-музики, парафрази на теми Баха та Шопена, інтонації народних українських пісень.

Висновки.

У науковому дискурсі відбувається постійне оновлення концептів хорової творчості через вивчення хорового письма, композиторського стилю, виконавського мислення; звідси синтез історичної, методологічної та прагматичної складових. Їх розробці присвячено новітні освітні програми, що відбивають досвід кафедр хорового диригуван-

ня провідних мистецьких вишів України. Історико-стильова динаміка новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації, розкривається через визнання функціональної єдності всіх її підсистем (композиторського письма, виконавства, наукової рефлексії), системної взаємодії всіх суб'єктів хорової культури (композитор – диригент – хор).

Питання «в чому полягає історико-стильова динаміка хорового мистецтва ХХ століття» має відповідь: у гетерогенному синтезі, продовжений поліпластовості історичних стилів та авторських технік письма європейської цивілізації, у їх системній єдності. Хорове мистецтво новітньої культурної доби ХХ–ХХІ століть крізь розмаїте багатство виконавської практики постає як художня система, цілісна картина світу, у якій віддзеркалюється соборний образ людства, що співає – *homo cantor*, чий голос примножений у хорі.

На ґрунті вивчення хорових творів видатних представників хорового мистецтва України стає очевидним не спорадичний, а системний характер оновлення хорового письма, хорової фактури, стильових процесів композиторської творчості, що в умовах глобалізованого світу тяжіють до інтеграції. Отже, хорова музика надає унікальну можливість людям різних культур чудово розумітися на загальних цінностях буття для розв'язання проблем сучасного світу.

У той же час, актуалізація хорового мистецтва як самоцінного виду виконавської творчості забезпечує ментальну презентацію його витворів у численних регіональних локаціях, у діяльності професійних та аматорських хорових колективів. Її аналіз складає ***перспективу подальшого вивчення теми***, зокрема – на матеріалі хорової музики композиторів Китайської Народної Республіки, зокрема й ХХ–ХХІ століть, для якої залишається актуальною подальша адаптивна інтеграція у «творчу лабораторію» сучасного європейського і світового хорового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. (2017). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella*. (Монографія). Харків. Планета-принт.
- Белік-Золотарьова, Н. (2010). Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 3, 11–18.
- Заверуха, О. Л. (2014). *Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Михайлова, Н. (2023). Хорове аранжування – шлях до розвитку творчого потенціалу студента-хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 68, 72–87.
- Михайлова, Н. (2024). Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 47–59.
- Прокопов, С. М. (2019). Твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 22–37.
- Смірнова, І. В., Калашник, М. П. (2021). *Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика*. (Монографія). Харків: Планета-Принт.
- Фартушка, О. Д. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаповалова, Л. В. (1987). *Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ІМФЕ імені М. Рильського. Київ.
- Яструб, О. (2023). Духовні хорові твори українських композиторів першої третини ХХ століття: жанрово-стильові та виконавські принципи. *Аспекти історичного музикознавства*, 30, 105–133.
- Яструб, О. (2024). *Український духовний спів у композиторській інтерпретації: від М. Лисенка до О. Козаренка*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Nikolaievskaya, Yu., Shapovalova, L., Mykhailova, N., Romaniuk, I., Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11(2), Special issue XX, 141–146.

REFERENCES

- Batovska, O. (2017). *Modern academic choral art a cappella*. (Monograph). Kharkiv: Planet-print [in Ukrainian].
- Bielik-Zolotariova, N. (2010). Opera and choral creativity as a category of modern domestic choral studies. *Traditions and innovations in higher architectural and art education*, 3, 11–18 [in Ukrainian].
- Fartushka, O. D. (2021). *Choral polyphony in the system of composer's style (on the example of P. Hindemith's, I. Stravinsky's, O. Shchetynsky's work)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mykhailova, N. (2023). Choral arrangement – a way to develop the creative potential of a student-choirmaster. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 68, 72–87 [in Ukrainian].
- Mykhailova, N. (2024). Leadership qualities as a component of the professional activity of a conductor-choirmaster. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 70, 47–59 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu., Shapovalova, L., Mykhailova, N., Romaniuk, I., Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11(2), Special issue XX, 141–146 [in English].
- Prokopov, S. M. (2019). J. S. Bach and G. F. Handel's works performed by the Student Choir of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 52, 22–37 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (1987). *On the interaction of internal and external form in the historical evolution of musical genres*. (Extended abstract of PhD diss.). The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
- Smirnova, I. V., Kalashnyk, M. P. (2021). Ensemble writing: theory and composer's practice. (Monograph). Kharkiv: Planeta-Print [in Ukrainian].
- Yastrub, O. (2023). Spiritual choral compositions of the Ukrainian composers of the first third of the 20th century: genre-stylistic and performance principles. *Aspects of Historical Musicology*, 30, 105–133 [in Ukrainian].

- Yastrub, O. (2024). *Ukrainian spiritual singing in the composer's interpretation: from M. Lysenko to O. Kozarenko*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L. (2014). *Modern choral writing: genesis and functioning (based on the work of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Liu Dan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 56880072@qq.com
ORCID iD: 0009-0007-4325-3509

Modern choral art as an artistic system (historical and stylistic dynamics and structural concepts)

Statement of the problem. The issue of studying the systemic principles of choral art is stipulated by the existing tendency to “merge” choral concert and educational practice with academic science, which studies choral performance in unity with the composer's experience in this field of creativity. In the scientific discourse, there is a constant renewal of the concepts of choral creativity, through the actualization of the latest techniques of choral writing, the style of thinking of artists. Hence, a synthesis of history, methodology and pragmatics of modern choral studies is necessary.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to clarify the historical and stylistic dynamics of modern choral art as an artistic system that is transformed in the conditions of globalization (based on the modern Ukrainian choral art). The research methods, which are systemic, historical, performing, together reveal the specifics of choral art as a “living” sonorous text. The novelty of the research results lies in clarifying the issue of actualization of choral art at the latest stage of its development through understanding the tendency to “merge” choral practice with academic science, which studies choral performance in unity with composer's experience.

Research results. The conceptual sphere of choral art is presented, as well as the structural components of its functioning: choral writing, choral intoning, word-logos, choral texture, choral style, national choral style. A choral composition

considers as a product of the composer's thinking, and the following ontological forms of a work are distinguished: 1) internal auditory imagination, or ideation; 2) mental representation; 3) performing realization of a composition as a "living text". The stylistic dynamics of choral art from the end of the 70s to nowadays is revealed on the example of Ukrainian choral music, where we can observe neo-folkloric, neo-baroque, chamber tendencies, the "performance" theatrical style, and "nova musica sacra" direction, as well as the phenomena of instrumental treating voices, timbre individualization of choral writing, and complication of choral melos.

Conclusion. *The historical and stylistic dynamics of modern choral practice as an artistic system that is transforming in the conditions of globalization is revealed through the recognition of the functional unity of all its subsystems (composer's writing, performance, scientific reflection), the systemic interaction of all subjects of choral culture (composer – conductor – choir). On the basis of the study of choral works by prominent representatives of choral art in Ukraine, it becomes obvious that the not sporadic, but systemic nature of the renewal of choral writing, choral texture, and stylistic processes of composer's creativity, which tend to integration in the conditions of a globalizing world, is not. Thus, choral music provides a unique opportunity for people of different cultures to understand the common values of existence perfectly for solving the problems of the modern world.*

Keywords: *choral art; artistic system; historical and stylistic dynamics; composer's style; choral writing; choral performance; choral studies; Ukrainian choral music; choral intonation; choral style.*

Стаття надійшла до редакції 23 листопада 2024 року

Розділ 3.

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.072:781.7:378.4(73)(045)

DOI 10.34064/khnum1-73.09

Устюжаніна Надія Юріївна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: usnadja@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-2301-6464

**Засади розвитку
сучасної північноамериканської музичної теорії
(на прикладі формування освітніх програм
Принстонського та Єльського університетів)**

Розглянуто особливості історичного, соціального та інтелектуального контекстів, які вплинули на формування північноамериканського теоретичного музикознавства (зокрема, течії неопозитивізму). Метою статті є висвітлення історії становлення сучасної північноамериканської музичної теорії як науки та навчальної дисципліни у провідних освітніх інституціях США (Принстонський та Єльський університети). Новизну статті визначає дослідження витоків неопозитивістського інструментарію північноамериканської музичної теорії, що може сприяти розумінню специфіки різноманітних сучасних аналітичних підходів, які розвиваються на перетині з математичними теоріями. Сфокусовано увагу на реформаційному етапі заснування спеціальних програм для аспірантів у Єльському та Принстонському університетах протягом 1950–1970 років. Розкрито загальні положення Принстонської та Єльської музичних теорій як перших програм сучасної академічної теорії у Північній Америці. Виявлено значення шенкерівського методу як однієї із засад музично-теоретичної освіти в США у його зв'язку з неопозитивізмом. У висновках наголошено на перспективах вивчення сучасних північноамериканських теорій, з погляду наслідування ними неопозитивістських тенденцій (неоріманівська теорія аналізу та акордова геометрія Д. Тимочка).

Ключові слова: неопозитивізм; північноамериканське теоретичне музикознавство; математичний підхід; Принстонський та Єльський університети; шенкерівський метод.

Постановка проблеми.

Сучасна музична теорія, як і музична практика, пропонує велику кількість різноманітних аналітичних підходів, спрямованих на різноаспектне дослідження звукового матеріалу. Сьогодні особливого значення набуває обмін культурним досвідом між Україною та країнами Європейського союзу й Америки, що актуалізує залучення до українського музикознавства нових наукових методів. Серед майже невідомих на наших теренах аналітичних концепцій є, зокрема, теорії, пов'язані з математичними підходами до дослідження звуковисотної організації композицій. Принципова відмінність цих концепцій від підходів функціональної теорії, розповсюдженої в українському музикознавстві, вимагає вивчення не лише їхньої сутності, але й підґрунтя, на якому вони були сформовані.

Впливовим центром зі створення різних аналітичних концепцій є північноамериканське теоретичне музикознавство. Теорії, що пропонуються в його межах, є доволі своєрідними й герметичними, хоча й мають велике коло прибічників і застосовуються в роботах провідних науковців усього світу. Для розуміння їхніх особливостей стає необхідним дослідження історичного, соціального й інтелектуального контекстів, що сприяли виникненню цих теорій.

Важливу складову цього комплексного контексту становить неопозитивізм, центральний напрямок європейської та північноамериканської філософії XX століття (1920–1930 роки), представники якого обстоювали наукове пізнання і об'єктивний підхід. Ця течія постає як досягнення піку розвитку позитивістського вчення і демонструє високі вимоги науково-аналітичного підходу, а саме максимальну єдність перевірки і систематизації досвіду, строгості методів та доказів і точності в наукових розробках.

Неопозитивізм знайшов своє оригінальне втілення у музикознавчих концепціях XX–XXI століть. Здобуваючи прихильників у галузі

музичної теорії, неопозитивістська думка зазнала розповсюдження, насамперед, у Сполучених Штатах Америки. Таке локальне зосередження пояснюється хвилями еміграції європейських учених до і після Другої світової війни (1920–1930; 1950–1960 роки). Своєрідними прихистками для торувальників нових шляхів у науці стали Чиказький, Колумбійський, Єльський та Принстонський університети. У цих американських інституціях почав формуватися новий підхід до музичної теорії, значною мірою зумовлений діяльністю математика Курта Гьоделя (1906–1978), філософа й науковця Карла Гемпеля (1905–1997) та інших вчених.

Останні дослідження і публікації. У період із другої половини ХХ століття і по сьогодні північноамериканська музична теорія постає водночас як безперервний процес розвитку ідей, так і як матеріал для різноманітних досліджень та узагальнень, зокрема, в працях Мілтона Беббітта, Бенджаміна Бореця, Барбари Вітл, Скотта Майкла Глісона, Джеймса Девіса, Джейкоба Деркерта, Аарона Жіярда, Джозефа Кермана, Джеймса К. Рендалла, Джона Рена, Аллена Форта та ін. З-поміж проблемних ракурсів, які сьогодні цікавлять науковців, – періодизація історії музичної теорії в північноамериканській вищій освіті (зокрема, реформаційний етап заснування спеціальних програм для аспірантів) та особливості розвитку музичної теорії у чільних освітніх установах США. Останнє питання стосується вельми розбіжних умов формування шляхів музичної теорії у Принстонському і Єльському університетах (з одного боку, відмінності можуть ускладнювати наше розуміння, а з другого, дозволяють побачити в цьому непростому процесі взаємну спадковість і нерозривність зв'язку між школами). Роботи окремих науковців також демонструють різні підходи у вивченні цієї проблематики. Наприклад, фундаментальна дисертація С. М. Глісона присвячена розгляду Принстонської теорії як своєрідного моноліту (Gleason, 2013) в її історичному зрізі. Інший ракурс для її висвітлення обирає А. Жірд, занурюючись у складні питання інституціоналізації теорії музики в Принстоні та Єлі, а також

у проблеми подібності й відмінності в її структуризації як навчальної дисципліни (Girard, 2007).

Мета статті полягає у висвітленні історії становлення сучасної північноамериканської музичної теорії як науки та навчальної дисципліни у провідних освітніх інституціях США (Принстонський та Єльський університети). Занурення в північноамериканську музичну теорію та дослідження витоків її неопозитивістського інструментарію дає змогу наблизитися до розуміння специфіки різноманітних сучасних аналітичних підходів, які розвиваються на перетині з математичними теоріями. Власне, це і зумовлює **наукову новизну** цієї статті.

Методологія дослідження. Методологічним підґрунтям розвідки виступають історичний та порівняльний методи наукового дослідження.

Виклад основного матеріалу.

На становлення музичної теорії в Північній Америці у XX–XXI століттях найбільш помітно вплинули дослідження третього, центрального етапу розвитку позитивізму, що отримав назву «неопозитивізм» (більш відомий у світі як «логічний позитивізм»). Це філософське вчення протягом першої третини XX століття (особливо у 1920 роки) набуло значення своєрідного мейнстріму, ставши одним із найпоширеніших напрямів західної філософії минулого сторіччя. Конститутивними характеристиками логічного позитивізму вважають:

- розуміння філософії як інструмента висвітлення положень науки;
- відкидання метафізики й етики, за причиною неможливості перевірити їх твердження на досвіді (Passmore, 1944);
- примат спеціально-наукового знання, визнання його як єдино достовірного;
- зосередження на філософських проблемах мови, символічної логіки і структури наукового пошуку;
- позиціонування мови науки як самостійного об'єкта вивчення, а не лише засобу дослідження;
- зведення науки до фіксації та впорядкування фактів у межах умовно прийнятої мовної системи (Овчаренко, 2014: 8);

– обмеження завдання науки описом її мови, звідси особлива увага до процесу аргументації;

– розробка методів аналізу знання, зокрема логічного аналізу мови, що передбачає: 1) *редукцію* теоретичного знання до емпіричного; 2) *верифікацію*, тобто перевірку емпіричних висловлювань (як процедуру виявлення межі між наукою та метафізикою) (Сидоренко та ін., 2017: 139).

Деякі названі положення неопозитивізму знаходили відображення в північноамериканській музичній теорії протягом усього XX століття, зокрема в деяких авторських аналітичних концепціях, про що буде зазначено далі.

Велике значення для становлення принципово науково-орієнтованого погляду на музичну теорію мав стрімкий процес розширення північноамериканських університетських програм, що відбувався паралельно в декількох провідних освітніх установах США протягом 1950–1970 років. Висвітленню названої проблематики присвячено дисертацію А. Жіярда (Girard, 2007). Автор пропонує періодизацію історії музичної теорії в американській вищій освіті, що демонструє поділ на чотири етапи загальною тривалістю понад 80 років. Перший етап науковець пов’язує зі становленням музичної теорії як навчальної дисципліни в рамках коледжу (*collegiate curricula*) у Сполучених Штатах (1890–1945 роки), що визначається педагогічною парадигмою з акцентом на творчому та спільному навчанні (там само: 1–2). Другий етап (1930–1960 роки) Жіярд окреслює через появу нової парадигми сучасної теорії, що є «продуктом» Нью-Йорка, «насиченого музичним модернізмом і культурним розмаїттям» (там само: 2), та сповненої можливостей кооперації між музикантами різних спеціалізацій і національностей. Третій етап (1960–1970 роки) пов’язаний з «автономізацією» сучасної музичної теорії в розроблених освітніх програмах Принстону та Єлю (Girard, 2007: 2–4). На четвертій фазі розвитку музичної теорії в американських інституціях

відбувається поступовий вихід за межі аспірантських курсів¹ Принстону та Єлю в напрямі розширення співпраці між дослідниками і викладачами. У періодизації Жірдard детально описує третій етап, означуючи його як «дисциплінарний підхід до сучасної музичної теорії» (*disciplining of modern theory*) (там само). Цей термін Жірдard трактує як протиставлення другому, нью-йоркському, етапу розвитку музичної теорії, що розглядалася на перетині з композицією, виконавством, педагогікою, історіографією та критикою (там само: 2–3). Своєрідної сепарації й усталення в значенні самостійної дисципліни північно-американська музична теорія зазнала у чільних освітніх закладах: Принстонському та Єльському університетах.

Розквіт північноамериканської музичної теорії третього етапу (за А. Жірдardом) припав на 1960 роки і був відзначений започаткуванням спеціальних програм для аспірантів. Здійснення інноваційної діяльності в освітньому процесі взяли на себе фахівці із сучасної музичної теорії Артур Мендель (1905–1979), Роджер Сешнз (1896–1985) і Мілтон Беббітт (1916–2011) у Принстоні² та Аллен Форт (1926–2014) у Єльському університеті.

¹ У північноамериканській традиції курси для аспірантів, що проводять наукові дослідження з метою здобуття наукового ступеня доктора філософії, прийнято називати «докторантськими програмами». У тексті статті вживатиметься формулювання «аспірантська програма» для адаптації до української освітньої системи.

² Як зазначає А. Жірдard, діяльність Р. Сешнза і його учня М. Беббітта ще до початку викладання в Принстоні була тісно пов'язана з музичним життям Нью-Йорку (Girard, 2007: 2–3). Там музика Сешнза звучала у просвітницькій серії концертів «Copland-Sessions» (1928–1931) і обговорювалася в публікаціях щоквартальника «Modern Music» (1924–1946). Для М. Беббітта Нью-Йорк виявився відправним пунктом його майбутніх шукань у напрямі «прогресивної музики» (*advanced music*), «розуміння якої вимагає великого досвіду та зусиль, як і “математика, філософія та фізика”» (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2024), зокрема тотального серіалізму. Зазнавши впливу музики нововіденців під час навчання у Нью-Йоркському університеті, Беббітт презентував статті про дванадцятитоновість, що містять перший опис комбінаторності та серіальної техніки «часової точки» (*serial «time-point» technique*) (Babbitt, 1962: 67).

Чільні позиції у позитивістському музикознавстві (*positivistic musicology*), за зауваженням Джозефа Кермана (Kerman, 1985: 75), займав Принстон – центр аналітичної філософії (К. Гьодель, К. Гемпель), де сформувалася «одна з найвпливовіших музичних шкіл того часу» (Davis, 1995: 509). Знакову роль в житті університету відіграв професор і завідувач музичним департаментом А. Мендель. Саме він у 1950 роках³ ініціював у Принстоні розширення аспірантської програми за фахом «композиція», що, набуваючи статусу самостійної дослідницької дисципліни, базувалася на концепції теорії музики (Girard, 2010: 38). Як зазначає Жірд, «у цьому сенсі композиція є наслідком кроку до сприяння академічній інституціоналізації теорії, а не навпаки» (там само: 39). Тобто, поряд із практичною перевагою отримання ступеня доктора з композиції, інша сильна сторона аспірантської програми полягала в написанні дисертації, присвяченої музично-теоретичній, а не музично-історичній проблематиці. Виступаючи перед керівництвом Університету разом зі своїми колегами, викладачами Е. Т. Коуном і М. Беббіттом, А. Мендель акцентував увагу на перспективах у перегляді попередньої, вільної, навчальної програми і зауважував на захопленні молодого покоління музичною теорією як «аналітичною, описовою та синтетичною теорією мелодії, гармонії, ритму, форми тощо» (там само: 39).

Сильною стороною музичної теорії Принстона слушно називають її міждисциплінарний вектор, що виявляється в залученні методів і результатів формальних та емпіричних наук: логіки, філософії науки, аналітичної філософії, фізики, математики, електроніки, комп'ютерних технологій, елементів експериментальної психології і структурної лінгвістики (Girard, 2010: 39).

Над питаннями значення оновленого музично-теоретичного курсу в Принстоні розмірковує в наукових розвідках А. Жірд. На думку дослідника, нова програма мала сприяти розвитку студентів, здібних

³ У 1958 році А. Мендель вперше презентував ректорові Університету доповідь із пропозицією розширення аспірантських програм (Girard, 2010: 37).

до науки (Girard, 2010: 45). Своєрідним еталоном прибічники цього підходу визначили для себе тлумачення музики як «способу мислення», подібного до математики чи мови. Підтвердженням наведеної тези слугує есе А. Менделя «Музика – це спосіб мислення» (1957), де автор проводить аналогію між твердженнями музично-історичних фактів та фізичного рівняння (Mendel, 1957: 9).

Пропаговані Менделем, Коуном і Беббіттом ідеї щодо розробки аспірантських курсів із теорії музики та композиції були суголосні прагненням науковців у Єльському університеті, втілюваним протягом 1960–1965 років. Одна з цих ключових ініціатив – запровадження для аспірантів власної Єльської академічної програми з теорії музики, якою американці завдячують Аллену Форту⁴, почесному професорові теорії музики імені Баттелла⁵ в Єльському університеті (*Battell Professor of Music Theory Emeritus in the Department of Music, Yale University*).

У цілому питання розвитку північноамериканського теоретичного музикознавства на перетині з неопозитивістськими ідеями є вельми розлогим, складним і різноаспектним. Не намагаючись

⁴ Так само, як для М. Беббітта, Нью-Йорк став містом відкриттів і для А. Форта. Під час навчання у Нью-Йорку, на початку 1950 років, Беббітт познайомив Форта із сучасною теорією та її дослідниками. У подальшому перебіг становлення науково-педагогічної кар'єри Форта характеризується особливою динамічністю: наприкінці 1950 років він викладав музику в Педагогічному Коледжі Колумбійського університету, Музичній Школі Манхеттена та Музичному Коледжі Маннеса. Проте найбільш плідний і довгостроковий етап педагогічної діяльності Форта пов'язаний з Єльським університетом. Саме початок викладання Форта в Єлі (з осені 1959 року) вважають точкою відліку нової ери в розвитку університету (сьогодні Форт – куратор 72 дисертацій, науковий керівник цілого покоління аспірантів і студентів, серед яких – нинішні професори Гарвардського, Чиказького, Техаського університетів, Державного університету Нью-Йорка в Баффало, Консерваторії Нової Англії).

⁵ Джозеф Баттелл (1806–1874) – підприємець і меценат Єльського університету, відомий заснуванням фонду для розвитку духовної музики в 1854 році, а також фінансуванням будівництва Каплиці Баттелла в Нью-Гейвені.

надати вичерпної відповіді на нього, спробуємо скласти картину з ключових, показових фактів у їх логічному взаємозв'язку.

Отже, знаковими постатями в історії становлення північноамериканської теорії музики ХХ століття стали М. Беббітт і А. Форт. Місія впровадження «дисциплінарного підходу» до музичної теорії в Принстонському та Єльському університетах випала саме цим науковцям (Girard, 2007: 171–172). За словами А. Жіларда, це впровадження полягало в заснуванні М. Беббіттом фаху «академічний композитор» у Принстоні, та А. Фортом – професії «теоретика музики» в Єлі (там само).

І Принстонська, і Єльська музичні теорії є першими програмами сучасної академічної теорії в Північній Америці⁶. Принципова засаднича відмінність між феноменами цих навчальних програм, на якій наголошує А. Жілард, полягає в різному позиціонуванні музичної теорії (Girard, 2007: 337). У Принстоні теорію музики розуміли в нерозривному зв'язку з практикою композиції, а в Єльському університеті – у ключі приналежності до наукової діяльності. Не вдаючись до детального розгляду кожного з феноменів Принстонської і Єльської теорій, зазначимо, що спільним для них є вивчення методу Хайнріха Шенкера (1868–1935) і сет-теорії (Girard, 2007: 335). У подальшому зацентруємо нашу увагу лише на значенні *шенкерівського підходу* в аспекті його зв'язку з неопозитивістським мисленням та особливості розуміння шенкерівських позицій різними науковцями.

На ре-відкриття, поширення шенкерівської системи в 1950 роках указують А. Жілард, С. Глісон, Дж. Девіс (Davis, 1995) та інші науковці. Зокрема, Дж. Керман вважає, що шенкерівський підхід виявився

⁶ Схожість між Принстоном і Єлем полягає в особливостях похідного становища музичної освіти в цих інституціях. Тоді як на початку 1930 року більшість установ надавала принаймні ступінь бакалавра в музичній сфері, Принстон пропонував тільки один курс, а в Єлі музичний факультет був представлений лише в коледжі, що існував при Єльській школі музики. Отже, поряд із Гарвардом і Колумбійським університетом, Принстон і Єль започатковували новачії в освіті паралельно з виникненням сучасної музичної теорії (Girard, 2007: 4).

сильним імпульсом для розвитку авангардної композиційної теорії (*avant-garde compositional theory*)⁷, започаткованої М. Беббіттом і авторами видання «Перспективи нової музики» (Kerman, 1985: 75).

Для розуміння феномена шенкерівського методу важливо враховувати філософський контекст його формування. Шенкеріанство виникло під комплексним впливом інтелектуальних течій, що наповнювали Відень на початку XX століття. З-поміж чинників, що сприяли його виникненню – раціональний та емпіричний погляд мислителів Просвітництва, протилежний йому ідеалізм Йоганна Гете (1749–1832) й Фрідріха Шиллера (1759–1805), діалектична думка Георга Гегеля (1770–1831), теорія гештальту Макса Вертхаймера (1880–1943) і, зрештою, логічний позитивізм, поява якого супроводжувалася розквітом систематичного вивчення мови від філології (історичний розвиток мови) до лінгвістики⁸.

Про специфіку шенкерівського підходу в його зв'язку з позитивізмом писали Аллен Форт, Юджин Нармур (нар. 1939) і Джо-зеф Керман (1924–2014). Три названі науковці представляють різні напрями зацікавлень у сфері музичних досліджень. Фахові інтереси А. Форта концентрувалися, насамперед, у галузі музичної теорії та аналізу. Ю. Нармур і Дж. Керман стояли на позиції міждисциплінарності, наголошуючи на комплексному вивченні аспектів музичного виконавства, музикології, музичної теорії, культурології, когнітивної психології і статистики. Ця відмінність у підходах дослідників зумовила різні погляди на метод Шенкера, що дозволяє побачити деякі його проблемні зони.

⁷ Використане Керманом поняття авангардної композиційної теорії співзвучне синонімічним назвам Принстонської теорії (до її постмодерністського експериментального Повороту в 1972 році), які наводить Глісон. Це: «теорія авангарду», «модерністська» / «високомодерністська», «формалістична» або «композиційна теорія» (Gleason, 2013).

⁸ Сам Г. Шенкер писав у 1935 році: «Музика ніколи не порівнюється з математикою чи архітектурою, а лише з мовою, свого роду тональною мовою» (Schenker, 1935: 5).

З найбільшим ентузіазмом Шенкера сприйняв Форт, віддавши належне двом засадничим вимогам німецького теоретика щодо аналізу: 1) функції прояснення порядку та взаємодії частин як однієї з одною, так і на рівні композиції в цілому⁹; 2) розробки репрезентативних засобів і термінологічної лексики, адекватної особливостям конкретної композиції (Forte, 1959: 27). Обидві вимоги нагадують наслідування неопозитивістських ідей про дослідження взаємозв'язків між об'єктами та створення мовного інструментарію в обставинах визначених домовленостей. Крім того, у роботі Шенкера Форт акцентував увагу на критерії слухової верифікації музичних композицій, результати якої мали безпосередньо узгоджуватися із теоретичними формулюваннями.

Водночас аналітичні засади методу Шенкера стимулювали Форту до формування дещо відмінного підходу. Наголошуючи на ефективності шенкерівської техніки редукції та концепції структурних рівнів, Форт передбачав можливість їх застосування лише за умови індивідуального розгляду кожного твору в його «власних термінах» (*in its own terms*) (там само). Намагаючись вирішити проблему аналізу творів, що базуються не лише на тризвукових структурах, Форт адаптує метод Шенкера, зокрема, на прикладі аналізу «Затонулого собору» К. Дебюссі (там само: 28–29).

Більш критично щодо шенкерівського підходу висловлюється Юджин Нармур, відзначаючи його схожість із (квазі)науковими теоріями, серед яких – лінгвістична теорія Ноама Хомського (нар. 1928) та гештальтпсихологія (Narmour, 1977: 32–35; 108–121).

Проблему шенкерівської теорії Нармур вбачає в інтерпретативності даних, що приводить до різних версій почутого у творі. Як приклад, Нармур наводить процес визначення провідного типу структури (осьової або лінійної) в початковому фрагменті другого Трію

⁹ Форт схвально відзначав відкриття Шенкером фундаментального принципу структурних рівнів, вважаючи його високим науковим досягненням, перспективним для з'ясування нових взаємозв'язків і значень (Whittle, 1994: 135).

у Квінтеті Бетховена *ор.* 4. Момент вибору, що залежить від «теоретичного переконання» дослідника, викликає в Нармура асоціацію з відомою, описаною Л. Вітгенштайном, ілюзією кролика / качки¹⁰. Свідченням незадовільності теорії Шенкера для Нармура в конкретному випадку виступає сама необхідність вирішення, оскільки «прийняття обох [інтерпретацій – Н. У.] логічно неможливе в системі, яка нібито змушує обирати те чи інше» (Whittle, 1994: 144).

На відміну від Нармура й інших коментаторів, що вбачали в шенкерівському методі прояви метафізичності, Джозеф Керман сприймає німецького теоретика як прихильника позитивізму. Загалом Керман констатує силу впливу позитивістської течії на повосенне вивчення музики, з показовим для неї посиленням специфікації і певних обмежень у сфері музикології, про що свідчить «культ об'єктивності в теорії та аналізі» (там само: 151). На думку дослідника, значну роль у позитивістській переорієнтації музикології відіграв Шенкер. Щоправда, надмірний суб'єктивізм Кермана при ототожненні Шенкера з американським позитивізмом у музичних процесах ХХ століття створив прецедент для своєрідної полеміки з іншими науковцями. Визнаючи своєрідну «автокефальність» аналізу в музикознавстві загалом, Керман вважає шенкерівський підхід надто сфокусованим «на внутрішніх взаємозв'язках у межах окремого мистецького твору» (Kerman, 1985: 73). Натомість Барбара Вітл піддає сумніву розуміння Кермана щодо ігнорування додаткових позаструктурних контекстів музичних творів, доводячи, що Шенкер зауважував у передмові до власного видання *ор.* 110 Л. Бетховена про «своє відчуття життєво важливих зв'язків

¹⁰ Найбільш ранньою згадкою про ілюзію качки / кролика вважають анонімний малюнок у німецькому гумористичному журналі «*Fliegende Blätter*» 1892 року під назвою «*Welche Thiere gleichen einander am meisten?*» («Які тварини найбільш схожі?») та з підписом «*Kaninchen und Ente*» («Кролик і качка»). Австрійський філософ Людвіг Вітгенштайн наводить приклад цієї ілюзії у «Філософських дослідженнях» (1953) з метою проілюструвати специфіку сприйняття. Можливість побачити і зрозуміти одне й те саме зображення по-різному мислитель використовує для обґрунтування думок про неоднозначність мови та змінність сприйняття.

між текстовими дослідженнями, редагуванням для виконання, композиційною теорією та історією, а також погані наслідки поділу цих досліджень, що не може сприяти узгодженому підходу до інтерпретації мистецьких творів»¹¹ (Whittle, 1994: 153).

Важливим також видається простежити розбіжності в трактуванні шенкерівського підходу, що демонструють М. Беббітт і А. Форт, розробники сет-теорії, – широковідомої концепції, орієнтованої на дослідження атональної музики¹².

Зокрема, Беббітт, як прямий адепт неопозитивізму, наголошує на *філософській складовій* шенкерівського вчення. Згідно з Беббіттом, теоретична аргументація має ґрунтуватися «на індивідуальному досвіді, що є систематичним і внутрішньо послідовним» (Girard, 2007: 173), а аналітичні процедури становлять «опис власного слухання музичних творів і впорядковане формулювання принципів, виведених із такого слухання» (там само).

Натомість Форт, у тлумаченні Шенкера, виходить із *прагматично-дидактичних зацікавлень*. Складність прийняття шенкерівських принципів викладацько-студентською спільнотою на початку ХХ століття теоретик пояснює, насамперед, з позицій педагога: виклик минулому поколінню дослідників становили нове прочитання знайомих елементів, нова термінологія, новий комплекс візуально-символічних позначень та новий спосіб слухання (Forte, 1959: 3). Сам Форт був переконаний, що знання методу Шенкера, як найбільш вдалого для пояснення й аналізу тональної музики, сприятиме практичному розвитку музичної педагогіки.

Типовим доказом неопозитивістського погляду Беббітта також виступає його розуміння першолінії – *Urlinie* – як «аксіоматичного

¹¹ Підкреслимо, що сам Шенкер навіть дорікав Г. Ріману через його редагування музики Бетховена – за жальогідну зухвалість вносити далекосяжні зміни навіть до нотації Майстра виключно для того, щоб привести її у відповідність з його власними теоріями» (Schenker, 1916: 10).

¹² Шенкерівський підхід вважають «допрофесійним» філософським підґрунтям сет-теорії (Girard, 2007: 172).

твердження» в теорії «емпірично здобутої», фундаментальної структури *Ursatz* (ключової шенкерівської категорії). Ставлення Беббітта і Форта до феномена *Ursatz*'у визначаються фактором освітнього впливу. Однак, якщо позитивістське розуміння *Ursatz*'у Беббіттом викликане його приватним студіюванням композиції в Р. Сешнза та індивідуальним вивченням філософії, то прагматично-історичний акцент у зацікавленості *Ursatz*'ом Форта зумовлений його навчанням на музичному факультеті Колумбійського університету з давньою історією¹³ та в аспірантурі Педагогічного Коледжу (*Columbia University Teachers College*) (Girard, 2007: 176–177).

Зазначена двоїстість бачення концепції Шенкера науковцями (наголошення Беббітта на її *уоглядному* аспекті, а Форта – на *практичному* значенні) зумовила основні вектори розвитку музично-теоретичних дисциплін в Принстонському та Єльському осередках. У Принстонському університеті довгий час панував позитивістський підхід Беббітта, а в Єльському – оснований на історизмі тандем між теорією та музикологією.

Отже, попри дещо різну спрямованість поглядів на теорію Шенкера як вихідне джерело власних концепцій, і Форт, і Беббітт однаково вважали слуховий досвід та систематизацію (власне, неопозитивістські емпірію і логіку) головними перевагами вчення німецького теоретика (Girard, 2007: 175).

Висновки.

Висвітлення третьої стадії розвитку північноамериканської музичної теорії XX століття сприяло важливому розумінню її специфіки в контексті загальної розбудови освіти в США. У центрі уваги опинився процес упровадження «дисциплінарного підходу» до вивчення музичної теорії, що відбувався в Принстонському і Єльському

¹³ Колумбійський університет, заснований 1754 року як Королівський коледж на території Церкви Трійці (Trinity Church) на Мангеттені, є найстарішим вищим навчальним закладом у Нью-Йорку, п'ятим найстарішим у Сполучених Штатах Америки та вважається одним із найпрестижніших університетів у світі.

університетах у 1960–1970 роках. Загалом у політиці обох навчальних закладів цього етапу спостерігається переосмислення ролі музичної теорії – надання їй більшої ваги як спеціальній науковій галузі та навчальній дисципліні (введення обов’язкової умови написання дисертації з музично-теоретичної проблематики). Водночас певна розбіжність бачень музичної теорії у Принстоні та Єлі зумовила її своєрідне балансування на межі практично-композиційного і науково-аналітичного форматів. Ключовими напрямками, які заклали підґрунтя навчальних програм обох університетів, виявилися метод Шенкера і сет-теорія.

Розглянуті в статті позиції шенкерівського методу демонструють приклади, показові для розуміння провідних інтенцій у північноамериканській музичній теорії XX століття. Аналітичний підхід Шенкера ілюструє вплив неопозитивістських ідей, зокрема, примат раціональності, спрямованість до систематизації, ставлення до музичної мови як незалежного об’єкта дослідження (відведення їй центрального місця в композиції, опис її елементів та внутрішніх зв’язків), відхід від образних і естетично-ціннісних тлумачень музичних творів та методи, що просувають наукове пізнання (як-от редукція та верифікація).

Наведені позиції виявляються актуальними і для більш сучасних північноамериканських теорій, що *в перспективі* дозволяє розглянути й порівняти ці теорії між собою в ключі наслідування неопозитивістських тенденцій. Серед цих концепцій, зокрема, неоріманівська теорія аналізу та акордова геометрія Дмитрі Тимочка (професора Принстонського університету), в основі яких лежить геометричний підхід, спрямований на специфічне вивчення зв’язків між вертикальними структурами та звукорядами. Винайдення Тимочком інструмента для дослідження можливостей візуалізації музичних процесів сприяє глибшому розумінню структури творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, К. Дебюссі, Майлза Девіса, Білла Еванса та сучасних джазових композицій. Крім того, в останніх дослідженнях Тимочка увагу сконцентровано на взаємодії між теорією музики

та композицією (у композиторських програмах, відеоіграх тощо), що можна вважати продовженням неопозитивістських традицій Принстонської аспірантської освіти.

ЛІТЕРАТУРА

- Овчаренко, В. М. (2014). *Філософія позитивізму*. (Конспект лекцій). Харків: УкрДАЗТ.
- Сидоренко, О. П., Корлюк, С. С., Власов, В. В., & Розова, Т. В. (2017). *Пропедевтичний курс з філософії науки*. Київ: Освіта України.
- Babbitt, M. (1962). Twelve-Tone Rhythmic Structure and The Electronic Medium. *Perspectives of New Music*, 1(1), 49–79.
- Davis, J. A. (1995). Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory. *Journal of the History of Ideas*, 56(3), 501–522. DOI: 10.2307/2710038
- Forte, A. (1959). Schenker's Conception of Musical Structure. *Journal of Music Theory*, 3(1), 1–30. DOI: 10.2307/842996
- Girard, A. R. (2007). *Music Theory in the American Academy*. (PhD diss.). Harvard. Harvard University.
- Girard, A. R. (2010). Music as a (Science as a) Liberal Art at Princeton. *ZGMTH*, 7 [Special Issue], 31–52. DOI: 10.31751/563
- Gleason, S. M. (2013). *Princeton Theory's Problematics*. (PhD diss.). Columbia. Columbia University.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Mendel, A. (1957). Music is a Way of Thinking. *Princeton Alumni Weekly*, 57(26), 9–11.
- Narmour, E. (1977). *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Passmore, J. A. (1944). Logical positivism (II). *Australasian Journal of Psychology and Philosophy*, 22(3), 129–153. DOI: 10.1080/00048404408541199
- Schenker, H. (1916). *Die Letzten fünf Sonaten von Beethoven (Erläuterungsausgabe): Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*. Wien: Universal Edition.
- Schenker, H. (1935). *Der freie Satz*. Wien: Universal Edition.
- Whittle, B. (1994). *The cultural context of the theories of Heinrich Schenker*. (PhD diss.). The Open University. Milton Keynes.

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2024, September 5). Milton Babbitt. American composer. In *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Milton-Babbitt>

REFERENCES

- Babbitt, M. (1962). Twelve-Tone Rhythmic Structure and The Electronic Medium. *Perspectives of New Music*, 1(1), 49–79 [in English].
- Davis, J. A. (1995). Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory. *Journal of the History of Ideas*, 56(3), 501–522. DOI: 10.2307/2710038 [in English].
- Forte, A. (1959). Schenker's Conception of Musical Structure. *Journal of Music Theory*, 3(1), 1–30. DOI: 10.2307/842996 [in English].
- Girard, A. R. (2007). *Music Theory in the American Academy*. (PhD diss.). Harvard. Harvard University [in English].
- Girard, A. R. (2010). Music as a (Science as a) Liberal Art at Princeton. *ZGMTH*, 7 [Special Issue], 31–52. DOI: 10.31751/563 [in English].
- Gleason, S. M. (2013). *Princeton Theory's Problematics*. (PhD diss.). Columbia. Columbia University [in English].
- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press [in English].
- Mendel, A. (1957). Music is a Way of Thinking. *Princeton Alumni Weekly*, 57(26), 9–11 [in English].
- Narmour, E. (1977). *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Ovcharenko, V. M. (2014). *Philosophy of positivism*. (Synopsis of lectures). Kharkiv: UkrDAZT [in Ukrainian].
- Passmore, J. A. (1944). Logical positivism (II). *Australasian Journal of Psychology and Philosophy*, 22(3), 129–153. DOI: 10.1080/00048404408541199 [in English].
- Schenker, H. (1916). *Die Letzten fünf Sonaten von Beethoven (Erläuterungsausgabe): Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung [The Last Five Sonatas by Beethoven (Explanatory Edition): Critical edition with Introduction and Commentary]*. Wien: Universal Edition [in German].
- Schenker, H. (1935). *Der freie Satz [Free Composition]*. Wien: Universal Edition [in German].
- Sydorenko, O. P., Korliuk, S. S., Vlasov, V. V., & Rozova, T. V. (2017). *Propedeutic course on philosophy of science*. Kyiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2024, September 5). Milton Babbitt. American composer. In *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Milton-Babbitt> [in English].

Whittle, B. (1994). *The cultural context of the theories of Heinrich Schenker*. (PhD diss.). The Open University. Milton Keynes [in English].

Nadiia Ustiuzhanina

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
postgraduate student,
the Music Theory Department
e-mail: usnadj@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-2301-6464

Basics of the modern North American music theory development (on the example of the formation of educational programs of Princeton and Yale Universities)

Statement of the problem. Modern music theory, as well as musical practice, offers a large number of different analytical approaches aimed at the multifaceted study of sound material; in particular, there are North American theories related to mathematical approaches to the study of the pitch organization of compositions. An important component of the historical, social and intellectual contexts that influenced the formation of North American theoretical musicology is neo-positivism, which found its embodiment in the musicological concepts of the 20th and 21st centuries that arose at Yale and Princeton Universities.

Recent research and publications. In the period from the second half of the 20th century to the present, North American music theory appears both, as a continuous process of development of ideas and as material for various studies and generalizations (M. Babbitt, B. Boretz, B. Whittle, S. M. Gleason, J. Davis, J. Derkert, A. Girard, J. Kerman, J. C. Randall, J. Rahn, A. Forte, and others). Among the problematic aspects that concern scientists today are the periodization of the history of music theory in North American higher education (in particular, the reformation stage of the establishment of special programs for postgraduate students) and the specifics of the development of music theory in leading educational institutions in the United States.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to highlight the history of the formation of modern North American music theory as a science and educational discipline in the leading educational institutions

of the USA (Princeton and Yale Universities). Delving into North American music theory and researching the origins of its neo-positivist instrumentation allows us to get closer to understanding the specifics of various modern analytical approaches that develop at the intersection with mathematical theories. Actually, this determines the scientific novelty of the article. Historical and comparative approaches are the methodological basis of the research.

Results and conclusion. Highlighting the process of development of modern North American music theory of the 20th century contributed to an important understanding of its specifics in the context of the general development of education in the USA. The article revealed the general principles of Princeton and Yale music theories as the first programs of modern academic theory in North America. In particular, the value of Schenker's method, as one of the foundations of musical theoretical education in the USA, in its connection with neo-positivism, was revealed. Individual interpretations of Schenker's positions by various scientists were analyzed.

In conclusion, attention is focused on the prospects of studying more modern North American theories, in the light of their following of neo-positivist tendencies (Neo-Riemannian theory and D. Tymoczko's chordal geometry).

Keywords: neo-positivism; North American theoretical musicology; mathematical approach; Princeton and Yale Universities; Schenker's method.

Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2024 року

УДК 78.01; 781.1; 7.06
DOI 10.34064/khnum1-73.10

Седлецький Юрій Владиславович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики;
директор громадського загальнодоступного музею
«Обереги музичної Харківщини» імені Юрія Щербініна
e-mail: muzkadet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5384-8986

Музичний досвід: у спробах дефініції

У статті розглядається засаднича філософська категорія досвіду в її музичній проекції – поняття «музичний досвід». Музичний досвід як цілісність доволі рідко стає об'єктом наукового аналізу, тому потребує прискільки уваги; зокрема, досі відсутня усталена дефініція цього поняття. Метою статті є систематизація наявних концепцій досвіду (філософсько-історичних, психологічних, музикознавчих) та попередні спроби визначення поняття «музичний досвід». Застосовано такі методи дослідження, як історичний – у пошуку історичного підґрунтя для формування сучасної парадигми музичного досвіду, джерелознавчий (опрацьовано значну кількість наукових джерел гуманітарного спрямування), аналітичний та компаративний при зверненні до концепцій науковців; систематизовано та узагальнено існуючі наукові судження щодо поняття музичного досвіду для його подальшої дефініції. Підсумовано, що у дослідженнях явища музичного досвіду відіграватиме значну роль інтердисциплінарний напрям музикознавства (залучення напрацювань філософії, психології, соціології музики), адже передумови для цього створює його універсальність, тобто охоплення всіх аспектів буття людини; позначено певні характеристики феномена музичного досвіду, які можна вважати відносно усталеними.

Ключові слова: досвід; музичний досвід; пам'ять; музична діяльність; когнітивний процес; інтердисциплінарний напрям музикознавства; музична психологія; філософія мистецтва.

Постановка проблеми.

Музичний досвід як міждисциплінарна категорія – досить цікаве та поки що недостатньо вивчене явище, яке потребує глибинної

дослідницької уваги та висвітлення крізь призму сучасного музикознавства в його зв'язках із комплексом суміжних дисциплін, зокрема філософією та психологією музики. На цей час в українському музикознавстві не надано відносно усталеної дефініції поняття музичного досвіду, натомість є декілька описів процесів та засобів, які дотичні до формування цього явища. Ця стаття є спробою надати первісну характеристику поняття «музичний досвід» та первинним поштовхом для більш широкого дослідження цієї проблематики.

Мета статті – систематизація та узагальнення наукових поглядів на явище музичного досвіду і спроба наблизитись до його сучасної дефініції.

Останні дослідження та публікації за темою. Тема музичного досвіду на сьогодні є маловисвітленою в музикознавстві, проте деякі науковці здійснювали дотичні до неї пошуки у дослідженнях з історії та теорії музичної психології, музичної філософії та інших дисциплін гуманітарного спрямування. Серед праць, що допомагають зорієнтуватися в обраній темі, роботи таких авторів, як Ф.-Р. Анкерсміт – «Сублімований історичний досвід» (Ankersmit, 2005), Р. Сешнз – «Музичний досвід композитора, виконавця, слухача» (Sessions, 1950), Г. Орлов – «Дерево музики» (1992), О. Самойленко – «Психологія мистецтва» (2020), Н. Герасимова-Персидська – «Про нові сенси у сучасній музиці» (2010), В. Романець та І. Маноха – «Історія психології ХХ ст.» (1998), В. Андрущенко – «Історія соціальної філософії: (західноєвропейський контекст)» (2000), Ф. Е. Бейрд та В. Кауфман – «Від Платона до Дерріди» (Baird, & Kaufmann, 2008), О. Гринів – «Історія української філософії» (2015) тощо. Також у цій розвідці ми спиралися на довідкові енциклопедичні видання й окремі тексти відомих філософів.

Методологія дослідження. Наблизитися до визначення феномена музичного досвіду допомагають такі методи дослідження, як історичний для вивчення підґрунтя формування сучасної парадигми музичного досвіду, джерелознавчий при опрацюванні різноманітних наукових джерел, аналітичний та компаративний при зверненні

до наукових концепцій досвіду; а також методи систематизації та узагальнення результатів аналізу та порівняння існуючих наукових суджень щодо поняття музичного досвіду.

Наукова новизна дослідження полягає у приверненні уваги наукової спільноти до категорії досвіду як однієї із засадничих у сучасному музикознавстві. Пропонована проблематика досі не розкрита повною мірою, зокрема, в корпусі оглянутої літератури відсутня конкретна дефініція музичного досвіду, чим і зумовлена новизна нашої розвідки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Кожна людина, яка проходить свій життєвий шлях, набуває певного рівня досвіду, який допомагає їй у навчанні й самопізнанні та дозволяє правильно орієнтуватися в різних ситуаціях. При цьому не можна відокремлювати «людину музичну» від людини як такої, хоча якість досвіду першої й суттєво відрізняється. Для того, щоб розібратися в проблематиці досвіду людини, чия діяльність пов'язана з музикою, видається актуальним запровадження поняття музичного досвіду. Проте спочатку необхідно виявити якомога більше наукових аспектів поняття досвіду як такого.

У 11-томному «Словнику української мови» можна прочитати, що досвід – це «сукупність знань, умінь, які здобуваються в житті, на практиці»; також наведено філософське поняття досвіду як всієї сукупності «чуттєвих сприйнять, що набувається в процесі взаємодії людини з зовнішньою природою і становить основу всіх наших знань про матеріальний світ» (Білодід, 1971: 382).

Якщо звернутися до філософської традиції, то у працях мислителів доби Античності – Сократа, Платона, Аристотеля – можна знайти певні спостереження щодо людської особистості та її цінностей, зокрема й досвіду. У першій книзі «Метафізики» Аристотель пов'язує специфіку чуттєвого сприйняття людини, а саме, здатність чути звуки, та її пам'ять з процесом набуття нею досвіду: «...Такі, хто не чує звуків (як бджола та будь-який інший подібний тип істот), є розумними, але не можуть навчатися; тільки ті здатні навчатися, які

володіють цим відчуттям на додаток до пам'яті. ... Саме завдяки пам'яті люди набувають досвіду, тому що численні спогади про одне й те саме зрештою створюють ефект єдиного досвіду» (Aristotle, 1933, 1989: [980b]).

Аристотель також порівнює досвід та мистецтво, наголошуючи, з одного боку, на життєвій *конкретиці* першого, з іншого – розглядаючи досвід як *шлях до пізнання та узагальнення* й виведення певних закономірностей. Звідси, митець є мудрішим за власне ремісника, чие знання обмежене лише окремими (конкретними) деталями: «Досвід здається дуже схожим на науку та мистецтво, але насправді саме через досвід люди здобувають науку та мистецтво... Мистецтво виникає, коли з багатьох понять досвіду формується єдине універсальне судження щодо схожих об'єктів»; «... досвід – це знання деталей, але мистецтво – універсальний; а дії та набуті ефекти стосуються конкретного», тобто «... якщо людина має теорію без досвіду і знає загальне, але не знає конкретного, що в ній міститься, вона часто зазнає невдачі ...». «Тим не менш, ми вважаємо, – резюмує філософ, – що знання та майстерність належать мистецтву, а не досвіду, і ми припускаємо, що митці мудріші за людей простого досвіду ... і це тому, що перші знають причину, тоді як другі – ні. Бо досвідчені знають факт, але не те, чому; але митці знають і чому» (там само: [981a]).

Роздуми античних філософів стали імпульсом для вчених Ренесансу, які зверталися до природничих наук, що актуалізувало осмислення питання *досвіду як джерела знань*. Величезне значення досвіду як способу отримати достовірне знання, його роль на шляху до істини підкреслював Леонардо да Вінчі: «Досвід, перекладач між формуючою природою та людським родом, навчає, як ця природа діє серед смертних ... Мудрість є донькою досвіду. Досвід ніколи не помиляється; лише ваші судження помиляються, обіцяючи собі такі ефекти, які не викликані вашими експериментами» (The Notebooks of Leonardo Da Vinci... , [1883] / 2017). Інший мислитель доби Відродження, представник скептицизму Мішель де Монтень, автор знаменитих літературних есе, – зазвичай їхню назву перекладають

українською як «Проби» або «Досліди» (1580) – також підтримував ідею щодо першочергової ролі досвіду на шляху досягнення істини, але цей шлях він вбачав, насамперед, не в пізнанні природних явищ, а в пізнанні людиною своєї власної природи – самопізнанні.

Ідея самопізнання як способу набуття досвіду розвивається як у світській, та і в релігійній філософській думці, де цей досвід виводиться за межі спостереження за реакціями психіки людини на реалії зовнішнього світу й трактується як досвід споглядання й осягнення природи Божественного, закарбованого в її єстві. Релігійна філософія раннього християнства стверджує думку щодо розрізнення двох видів досвіду: *внутрішнього* (духовного) – як шляху наближення до Бога – та *зовнішнього* – як способу пізнання того, що є у «нижчому» світі. У християнській патристиці ідею внутрішнього споглядання – «*внутрішньої людини*», згадуваної у посланнях Апостола Павла (Рим. VII, 22) – впроваджує Аврелій Августин (Блаженний) (354–430): «І я звернувся до самого себе і сказав собі: “А ти хто такий?” І відповів: “Людина!” Маю до своїх послуг тіло й душу, одне зовні, друге всередині. У якого ж з тих двох я повинен був спитати про мого Бога, якого шукав моїми тілесними чуттями від неба до землі ... [?]» «Але кращим є те, що в мені. Бо йому, наче голові й судді, здавали звіт усі вістуні мого тіла щодо відповідей про небо, землю й тварин, які їх населяють ... Людина внутрішня пізнала ці речі за допомогою людини зовнішньої. Я, внутрішня істота, я, душа, пізнав це чуттями мого тіла. Я запитав про мого Бога весь Всесвіт, він відповів мені: “Це не я, це Він створив мене”» (Августин Святий, 1999: 176).

У XVII столітті британський філософ Томас Гоббс продовжує розвивати емпірику античної філософії, ототожнюючи досвід та пам'ять: «Велика пам'ять або пам'ять про багато речей називається Досвідом» – вважає мислитель (Hobbes, 1909 / 1651: 14). Дослідник творчості англійського філософа В. Г. Погсон-Сміт у передмові до репринтного видання «Левіафана» Гоббса зазначає: «Відмінність між наукою та досвідом, розумом і розсудливістю є основоположною у його філософії» (там само: xx). Диференціюючи ці категорії,

Т. Гоббс пише: «Якщо багато Досвіду, є Розсудливість; отже, якщо багато Науки, Розум. Хоча ми зазвичай маємо одну назву *Мудрість* для обох, проте латиняни завжди розрізняли *Prudentia* [Розсудливість] і *Sapientia* [Розум – Ю. С.], приписуючи першу Досвіду, останній Науці» (там само: 38); «... наскільки в однієї людини більше досвіду в минулому, ніж в іншій, настільки вона також більш розсудлива, і її очікування рідше підводять її» (там само: 21). Т. Гоббс також закладає важливі ідеї щодо *індивідуальності* й неповторності пізнавально-споглядального досвіду людини, зазначаючи, що «досвід людей, рівних за віком, не такий вже й неоднаковий за кількістю; але полягає у різних випадках; кожен має свої приватні задуми» (там само: 55), а «споглядання Захвату та Чуда пов'язане зі знанням і досвідом, якими наділені люди – одні більше, інші – менше; із цього випливає, що одна й та сама річ може бути Чудом для одного, але не для іншого» (там само: 339).

Ближче до кінця XVII століття інший англійський емпірик та просвітитель Джон Локк у «Розвідці про людське розуміння» (1689/90) писав про походження всіх ідей «від відчуття чи відображення»: «Давайте ... припустимо, що розум є ... білим папером, позбавленим усіх символів, без жодних ідей: “Як він може бути заповнений?”. Звідки береться той величезний запас, який зайнята і безмежна людська фантазія намалювала на ньому з майже нескінченною різноманітністю? Звідки всі ці *матеріали* розуму та знання? На це я відповідаю одним словом: з *досвіду*. На ньому засновані всі наші знання; і з нього воно зрештою походить. Наше спостереження за зовнішніми чуттєвими об'єктами або за внутрішніми операціями нашого розуму, сприйняттями та відображеннями нами самими, є тим, що забезпечує наше розуміння всіма *матеріалами* мислення» (Locke, 2004: Book II: Of Ideas, Ch. I). Отже, всупереч думці Декарта, Локк стверджував, що людина не має вроджених ідей, а знання натомість визначається лише досвідом, отриманим завдяки чуттєвому сприйняттю, тобто набувається емпіричним шляхом; при цьому фокус уваги філософа з поняття «пам'ять» зміщується на внутрішні процеси розумової діяльності та

сприйняття. Тому «філософія розуму» Локка часто згадується як джерело сучасних концепцій особистої ідентичності та психології «Я», що посідає важливе місце в роботах пізніших філософів (Ж.-Ж. Руссо, Д. Юма, І. Канта) (Baird, & Kaufmann, 2008: 527–529).

Імануїл Кант починає «Критику чистого розуму» такими словами: «Немає жодного сумніву, що все наше знання починається з досвіду...» (Кант, 2000: 39). Однак, заглиблюючись у тему пізнання, філософ далі зауважує: «Та хоча все наше знання починається з досвідом, це не означає, що воно все походить від досвіду» (там само). Він вирізняє два види знання: досвідне (те, яке побудоване на досвіді, отримане *a posteriori* – «з наступного»), та позадосвідне, апіорне (лат. *a priori* – первісно) – знання, що від початку притаманне свідомості (там само: 39–40), джерелом якого є душа, тобто, за Кантом, це система понять *трансцендентальної філософії* (від лат. *transcendere* – «переступати»), що виходять за межі чуттєвого досвіду (там само: 51–53), а тому є «чистими». «Я називаю чистими (у трансцендентальному розумінні) всі уявлення, у яких не знайти нічого, що належить до відчуття. Отож чиста форма чуттєвих споглядань узагалі знаходиться *a priori* в душевності, де спостерігається в певних відношеннях усе розмаїття явищ. Сама ця чиста форма чуттєвості також буде називатися чистим спогляданням» (там само: 57). Мета й призначення «трансцендентальної логіки» Канта – «визначити обсяг і межі чистого розсудку» (там само: 135), й тим самим довести принципову обмеженість пізнання: «Я доведу, що розум нічого не може досягти ні на одному (емпіричному), ні на другому (трансцендентальному) шляху, і що він намарне розправляє свої крила, щоб самою лише силою спекуляції вийти за межі чуттєвого світу» (там само: 348).

Таким чином, у згаданих філософських концепціях можна виділити два найбільш важливі напрями дослідження феномена досвіду, де головні позиції посідають матеріалістичний та ідеалістичний підходи. У першому випадку досвід розглядається як інструмент пізнання людиною навколишнього матеріального світу, порушуються питання щодо його ролі в процесі пошуку істини. Джерелом

будь-якого досвіду визнається об'єктивна реальність, форми буття, сприйняті крізь призму індивідуальної свідомості людини. У другому випадку – матеріальний світ є лише недосконалим відображенням ідеального, тому знання апіорі не може бути повним (що демонструє приклад кантівського агностицизму).

У сучасному філософському дискурсі можна виокремити два основні рівні тлумачення поняття «досвід». Перший рівень репрезентує це поняття в теоріях пізнання, коли йдеться про виникнення наукового або об'єктивного знання з первинного – перцептивного – досвіду. З цього приводу доречно згадати тезу українського філософа ХХ століття о. Йосифа Сліпого, яку наводить сучасний дослідник Олег Гринів у своїй «Історії української філософії» й яка, за суттю, сходиться до аристотелевої: «Особливість науки в тому, що вона виходить від досвіду й одиничного, конкретного випадку і творить загальні поняття. Творення понять і здатність абстрагуватися ... є “сутньою природною властивістю розуму”» (Гринів, 2015). На другому рівні поняття досвіду розкривається через різноманітність вимірів самого явища досвіду – від побутового у повсякденному людському співіснуванні до естетичного в мистецтві, духовного у релігійному переживанні, культурно-соціального в процесі відстоювання власної ідентичності тощо.

Сучасні наукові тлумачення поняття досвіду намагаються узагальнити результати роздумів філософів минулого, а також врахувати множинність аспектів явища, що вивчається. «Філософський енциклопедичний словник», виданий під егідою Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, надає таку дефініцію: «Д[освід] – важливий, історично наскрізний елемент пізнавальної і практичної діяльності; одна з форм фіксації, збереження й передавання знання в процесі комунікації» (Канак, 2002: 169). Далі вирізняються кілька значень цього поняття: «Д[освід] є реакцією органів чуття людини на механічні, фізичні й ін. впливи зовнішнього світу ...; емпіричним знанням, здобутим у процесі життєдіяльності, практики, виробництва;...», його розглядають як «інтуїтивно експліковане з практики

знання, систему навичок до певної діяльності і підсумковий результат цілеспрямованої діяльності...» (там само). При цьому повсякденний досвід відрізняється від наукового: перший «стосується процесу формування людини, її виховання та освіти, на підставі чого кожна людина створює власну систему уявлень про світ та своє місце у ньому»; другий – науковий – передбачає «систематичне спостереження за певними типами явищ та їх особливостями на ґрунті наукових понять шляхом створення певних експериментальних умов» (там само). Зафіксовано й диференціацію досвіду на зовнішній як «сприйняття світу зовнішніх речей» та внутрішній як «факт переживання суб'єктом самого себе, власних ментальних дій» (там само: 170).

В наведеній схемі дефініцій музичний досвід постає як частковий, окремішній випадок актуалізації більш загального явища людського досвіду, а звідси, (1) *a priori* є носієм засадничих якостей цілого; водночас, його «частковість» (2) уособлює, унаочнює, розкриває й конкретизує певні аспекти у багатовимірній структурі цілого. Отже,

1) як володар принципових якостей цілого **музичний досвід** є складовою *пізнавальної і практичної діяльності; формою фіксації й передавання знання – певного змісту – в процесі комунікації* (в ланцюжку «автор музичного твору – виконавець – слухач»);

2) як такий, що актуалізує й конкретизує окремі параметри цілого, музичний досвід унаочнює певні виміри загального досвіду людини, такі як *діяльнісний* (будучи різновидом діяльності), *комунікативний* (як інструмент спілкування), *естетичний* (як носій художнього змісту), *чуттєво-емоційний* та *психологічний* (як пов'язані зі здібністю музики передавати відчуття та психічно-емоційні стани), навіть *духовно-споглядальний* (спроможність втілювати «чистий», «трансцендентальний», за Кантом, світ ідей, релігійних тощо).

«Якщо музика – це мікрокосм, то вона має якимось чином відповідати макрокосму людського розуму і мегакосму світу» – вважає музикознавець Генріх Орлов (1992: 6), книгу якого «Дерево музики» неможливо оминати у зв'язку з дослідженням музичного досвіду. Розгляду цього феномена присвячено її окремий розділ. На думку

автора, музичний досвід, – «це ті єдині ворота, через які відкривається доступ до будь-якого контакту з музикою» (Орлов, 1992: 1). У цьому твердженні Г. Орлов поділяє думку відомого американського композитора і автора музикознавчих праць Роджера Сешнза (Roger Sessions), висловлену в його книзі «Музичний досвід композитора, виконавця, слухача» (1950): «Для музиканта будь-якого рівня витонченості матеріалом є його досвід, його зв'язок зі звуком, а не фізичні властивості звуку як такого. Досвід, і тільки досвід, завжди був його відправною точкою ...» (Sessions, 1950: 11).

У певних моментах Г. Орлов також солідарний із Р. Сешнзом. Згідно останньому, «досвід музики за суттю є неподільним, незалежно від того, чи втілений він у імпульсі до творення, чи у відповіді, через відтворення – реальне, як-от виконавцем, або уявне, як слухачем, того музичного досвіду, що втілений у вже створеній музиці» (Sessions, 1950: 20), – й ця риса – «сутнісна єдність музичного досвіду» (там само: 107) є дуже важливою, оскільки «композитор, виконавець і слухач у певному сенсі є співавторами загального музичного досвіду, у який кожен робить свій індивідуальний внесок ... виконавець і слухач не лише заново переживають і відтворюють музичну думку композитора, а й, у справжньому сенсі, доповнюють її ... три функції іноді перетинаються: виконавець забезпечує те, чого йому не вистачає у творі композитора, слухач чує композицію іноді поза виконавцем, а композитор, у дуже важливій мірі, візуалізує (вухами, а не очима, що зрозуміло!) свій твір з точки зору як виконавської презентації, так і почутого звучання» (там само).

Від ідеї неподільності музичного досвіду відштовхується й Г. Орлов, але розглядає останній з найширших філософсько-культурологічних позицій, не обмежуючись рамками лише європейської традиції, що еволюціонувала від первісної єдності цього досвіду, яким володів музикант-універсал, до його подальшого розгалуження. Музикознавець зауважує, що «нинішній чіткий поділ ролей між композитором, виконавцем і слухачем, що сприймається як належне, порівняно недавнього походження», пов'язаний «майже виключно

із західною традицією і є скам'янілим продуктом диференціації колись єдиної і всеосяжної музичної функції»; ця єдність продовжує існувати в прихованому вигляді: складаючи твір, «композитор виступає як перший інтерпретатор та слухач своєї музики; хороший виконавець намагається поринути у задум автора музики, ототожнитися з ним; а хороший слухач – той, хто здатний з розумінням стежити за музикою та її виконанням і бути співучасником, співпереживати» (Орлов, 1992: 185–186).

За думкою Р. Сешнза, музичний досвід не можна відокремити від загального життєвого досвіду людини, оскільки «... те, що ми можемо назвати необробленими, формальними матеріалами музики, також є виразними елементами, і вони ... мають свою основу в певному найелементарнішому, найінтимнішому та життєво важливому досвіді, завдяки якому ми живемо як людські істоти» (Sessions, 1950: 20). У тому ж напрямі розмірковує Г. Орлов: «У будь-якому суспільстві музика є неодмінною учасницею повсякденного життя – елементом середовища, в якому кожен член суспільства живе з моменту народження, вбираючи її “випромінювання” незліченними шляхами» (Орлов: 1992: 22). «Будь-яка думка про музику диктується музичним досвідом. Випробовувати, “переживати” музику означає брати участь у ній, бути причетним, а співучасть, причетність – це поведінка, форми якої людина засвоює у певному соціальному та культурному середовищі» (Орлов, 1992: 19).

Важливою для розуміння природи музичного досвіду є думка щодо його діяльнісного аспекту: «... суттєвим є те, що музика – це діяльність: це щось зроблене, досвід, пережитий із різною інтенсивністю як композитором, виконавцем, так і слухачем» – вважає Р. Сешнз (Sessions, 1950: 9). «Музика є продуктом діяльності людини» та «ізоморфна людині як продукту певної культури» – стверджує Г. Орлов (1992: 38).

Г. Орлов виокремлює такі якості музичного досвіду, як *суб'єктивність, конкретність, унікальність, універсальність, недоступність для описання та передання*. Музичний досвід є суб'єктивним,

тому що «захований і “запечатаний” у кожному індивідуумі», й спостерігати назовні можливо лише його певні супутні прояви – від фізичних реакцій організму (ритм серцебиття, дихання та ін.) до «найбільш піднесених ідей та образів, що навіяні або підказані музикою» (Орлов, 1992: 2).

Конкретика пов’язується зі специфікою людського слухового сприйняття та розумових процесів. «Музичний досвід є конкретним. Кожної миті він іскриться сузір’ями відчуттів, синестезій, емоцій, образів, думок, вольових імпульсів, асоціацій і спогадів. ... Слухач, захоплений самоспостереженням, здатний концентрувати увагу лише на найбільш рельєфних моментах складного потоку звукових “подій”, ... тоді як основна маса сплетень, взаємодій, зв’язків та відносин, що визначають їхню органічну цілісність, вислизає, залишається недоступною» (Орлов, 1992, 2–3).

Тому важливим є питання підготовки слухача, наявність у нього фонових знань, а може, й персонального музичного досвіду, набутого протягом життя. Не можна очікувати, що дитина охопить таку саму кількість музичного матеріалу, як і літня людина, яка має досвід відвідування концертів чи оперних постановок. Дослідник зазначає чисельність рівнів або шарів музичного досвіду, у зв’язку з чим, спираючись на такі відомі з психології явища, як «перцепція» та «апперцепція», розрізняє поняття «чути» та «слухати». Якщо людина звертає увагу на якийсь звук або шум (яким може виявитися і музика), без фактичного його усвідомлення (тобто підключення знання та досвіду), то вона його просто чує, натомість якщо в неї виникає певна зацікавленість у цьому звуці або його джерелі – вона починає «цілеспрямовано слухати». Але й цього недостатньо для формування досвіду, бо здатність слухати «залишає у сприйнятті слухача аморфне розпливчасте невизначене враження» (Орлов, 1992: 7). «Тільки наявність специфічних навичок дозволяє йому виділяти з цієї звукової “хмари” та диференціювати елементи, якості, розмірності та відношення», а ще більш високе вміння «порівнювати, співвідносити та поєднувати» дає можливість «розпізнавати структури», тобто,

за Орловим, «осягати порядок у музиці» (там само). «В порядку є нагальна необхідність, бо він вселяє почуття закінченості, цілісності та загальної гармонії. З розумінням цілісної форми музичний досвід виходить за межі суто естетичного. Він вселяє почуття універсальності порядку, єдності та краси, з яким слухач може ототожнитися, оскільки він брав участь у його створенні» (там само: 11).

Музичний досвід – явище унікальне. «Досвід кожного живиться із множини джерел – музика лише одне з них. Він залежить від загального та музичного виховання і минулого досвіду індивідуума, його психологічного типу і настанов, стану психіки, мотивацій і так далі. Він так само *унікальний*, як і особистість тієї людини, що реалізується в ньому» (там само: 4).

За думкою дослідника, музичний досвід не можна зводити лише до слухового, тому що музика «оживає тільки через звук та сприймається слухом». Музичний досвід є *універсальним* через те, що він змушує працювати всі сфери людського сприйняття, розум, душу та дух, «залучає людину цілком». Щодо його слухової специфіки, то прикметник «музичний» – це лише вказівка на те, що музика слугувала його витоком (там само: 3).

Також музичний досвід – це феномен, суть якого неможливо висловити ніякою іншою мовою, окрім музичної, бо «слово ... мертва сприйняття в його конкретності, унікальності, якими визначається специфічність музичного досвіду», звідси він «є *недоступним для описання та передання*». Це «не річ, яку композитор вкладає в партитуру, виконавець доставляє, а слухач отримує та споживає. Музичний твір – це не набір переживань, а широке поле можливостей та виборів. Вибір завжди має особистий характер. ... Композитор обробляє та засіває це поле; виконавець культивує його відповідно до свого розуміння та смаку; і так само кожен слухач знімає свій урожай унікального досвіду» (там само: 4).

Суттєвою для розуміння тлумачення поняття музичного досвіду є ідея ізоморфізму, символічно відображена в назві книги Г. Орлова, згідно якій кожна з гілок, гілочок і пагонів «дерева музики» «не тільки

бере участь у життєдіяльності цілого, але й розділяє з ним характер і якості. ... Таку подібність часток цілому теорія систем іменує ізоморфізмом» (там само: 37). Отже, музика – а разом з нею й музичний досвід, якщо продовжити міркування автора, – ізоморфні тій культурі, до якої вони належать – її ««силовому полю», яке генерується мистецтвами, релігіями та філософіями, наукою і технікою, соціальними інститутами й умовностями, моральними цінностями та віруваннями – коротше, цілісним оточенням людини»; тобто «...величезне ціле, яке ми називаємо музикою, по-своєму ізоморфне світу. Цю подібність не можна виявити ні в звучанні музики, ні в аналізованій партитурі. Вона постає як кінцеве джерело і саме виправдання існування музики в досвіді її сприйняття людиною» – вважає дослідник (там само: 38).

У сучасному суспільстві, де активно відбуваються глобалізаційні процеси, що передбачають перетини та взаємодію різних культур, ідея ізоморфізму набуває актуального звучання, оскільки дозволяє вбачати й певною мірою пояснювати загальні закономірності в існуванні та розвитку поодиноких явищ, серед іншого і в музичній сфері. Зокрема, сучасна музична наука також рухається в бік «глобалізації», розширення власних кордонів за рахунок залучення знань з інших наукових сфер, сформувавши, наприклад, такі дисципліни, як музична психологія, музична філософія, музична соціологія. Отже, можна вести мову про явище інтердисциплінарності в сучасному музикознавстві, що має місце в українській музикології тощо, як про ізоморфне цілісній «картині світу» сьогодення. Водночас, на тлі подібності рельєфніше виступає специфіка національних культурних феноменів та процесів. Це стосується і розуміння понять «досвід» та «музичний досвід» в українській культурній традиції та сучасній вітчизняній музикології.

Звертаючись до національних українських джерел у пошуках витоків сучасного тлумачення цих понять, неодмінно слід згадати ім'я Григорія Савича Сковороди – філософа, поета, музиканта, який, ще навчаючись у Києво-Могилянській академії, обрав місією свого життя самопізнання, пов'язуючи його з набуттям людиною досвіду –

як зовнішнього, що його сам філософ поповнював, мандруючи світом, так і, насамперед, внутрішнього, душевного й духовного, містичного. «А що ж мені сказати про невидимі блага душі? Це знає тільки той, хто має досвід», – писав він 1763 року в одному з листів до Михайла Ковалинського (Сковорода, 2011: 1144). Філософські трактати Сковороди здебільшого порушують питання етики, яка спиралася на християнські цінності та його власну віру у Всевишнього. Однак Сковорода був противником будь-якого примусу (не лише світського, але й церковного), й власне усамітнене життя мандрівника побудував у згоді зі своїм досвідом, що підказав йому це рішення, сприятливе для містичних пошуків і досягнення внутрішньої гармонії. Як зазначає дослідник спадку філософа Л. Ушкалов у вступній статті до видання творів філософа, «... Сковорода мав досвід усіх трьох ієрархічних форм містичного переживання: очищення, просвітлення й екстазу» (там само: 28), а «життя та творчість Сковороди підлягають основній містичній настанові – виходу людини за межі її власного єства й наближення до Абсолюту» (там само: 29). «Хто пізнав себе, той здобув бажаний скарб Божій, Джерело й наповнення його здобув всередині себе, внутрішньо дослухаючись до себе...»¹, – писав мислитель у своєму творі «Симфонія, названа Книга Асхань про Пізнання самого себе» (Сковорода, 2011: 306). Отже, постає питання: а чи не міг філософ, натхненний «духовним досвідом християнства» (там само: 25), ототожнювати поняття досвіду та самопізнання? Адже ці категорії межують: самопізнання можливе на основі досвіду, так само, як і досвід (особистий) неможливо формувати без процесу самопізнання.

Щодо музичного досвіду, то інтерес до проблематики психологічного спрямування, зокрема питань сприйняття, українські музикознавці виказували ще на початку 2010 років. Наприклад, стаття М. Суботи «Особливості музики та її сприймання як психологічна

¹ В оригіналі: «Кто узнал себе, тот обрѣл желаемое сокровище Божіе, Источник и исполнение его обрѣл внутрь себе, внутренно внимая себѣ...» («Симфония, нареченная Книга Асхань о Познании самого себе»).

проблема» наголошує на необхідності «вивчення емоційних проявів дітей у ситуації сприймання музики та особливостей впливу музичних творів на емоційну сферу школярів» (Субота, 2013: 438). Дослідниця зосереджується на питанні реципієнтного відгуку суб'єкта (дитини) на прослухану музику, й зазначає важливість оцінки особливостей психічного стану слухача та рівня його особистого досвіду в момент прослуховування музики.

Серед сучасних українських досліджень, дотичних до проблематики музичного досвіду, неможливо оминати увагою ґрунтовну монографію одеської музикознавці О. І. Самойленко «Психологія мистецтва. Сучасні музикознавчі концепції» (2020), де аналізується значна кількість новітніх процесів у музиці та музикознавстві. Щодо останнього дослідниця зазначає, що *«музикознавство входить сьогодні до першого ряду гуманітарних наук, присвячених розкриттю явища смислової прецедентності людської свідомості, людського життя»* (Самойленко, 2020: 5), тобто включає досвід в коло об'єктів, що потребують вивчення. Звідси, музикознавці мають «поглиблювати психологічні засади, розширювати ракурси дослідження у мистецтвознавчій сфері, вступати в активні взаємодії не лише з мистецькими феноменами та смисловим світом культури, а й зі спорідненими гуманітарними дисциплінами» (там само). Як галузі знання, важливі для збагачення «міждисциплінарного досвіду музикознавства» на сучасному «етапі його “екстравертного” розвитку», авторка називає філософію та естетику, літературознавство, семіотику, психологію, соціопсихологію (Самойленко, 2020: 95). У якості спільної для них науковиця виокремлює проблематику «внутрішньої людини», пов'язану з тим, «яким чином улаштований, організований і обумовлений суб'єкт (особистість) зсередини, чим він володіє в центральних пунктах своєї свідомості, ... і якою мірою володіє тим тезаурусом, що наданий йому природою й соціумом, а також – ноо-сферою цілісної людської культури» (там само: 202). Це звернення сучасного гуманітарного знання до внутрішнього світу людини

співзвучне й з традиції української філософської думки, закладеної вченням Г. С. Сковороди.

Особливо близькою до внутрішнього, особистісного світу людини, за думкою дослідниці, в системі мистецтв є музика. «На кожному кроці свого існування музика відкриває нові сторони психологічного досвіду людини, водночас формуючи, перетворюючи його. Вивчення художнього змісту музики ... дорівнює виявленню психологічної історії людства» (там само: 216). Водночас, О. І. Самойленко звертає увагу й на специфічні складнощі, з якими стикається музикознавство, коли об'єктом вивчення постає досвід саме музичного мистецтва, й «виникає *засаднича теоретична опозиція музикознавства самому собі*» через суперечливу природу музики, «у якій завжди поруч існують цілісність звучання, що не піддається поділу без втрати єдності свого смислу, та композиційно-текстова фрагментарність досвіду музичної творчості...». Окрім опозиції «цілісність – фрагментарність», завжди лишається і трудність «визначення виправданого інтерпретативного зв'язку між музикою як специфічною формою знання та знанням про музику, специфічною формою музикознавчого досвіду» (там само: 41). Отже, поняття «досвід» застосовується не лише до музичної творчості, а й до музикознавства, яке її вивчає, й тим самим теж постає як одна з форм досвіду.

Звертаючись власне до поняття досвіду, зокрема творчого і музичного, авторка вважає доречним його розгляд як категорії енактивізма (від англ. *enact* – активувати, вводити в дію), оскільки в цьому понятті «відбите уявлення про складність і рухливість людської свідомості, її внутрішня та зовнішня активність в їх взаємозумовленості ...; воно дозволяє вказувати на процеси “вдіяння” свідомості ... у навколишній світ і реалії культури, на “енактивацію середовища” людською творчістю» (там само: 172). Така позиція дослідниці привертає увагу до *діяльнісного виміру* поняття досвіду як принципово важливого.

Водночас, будучи розглянутим як категорія епістемології, досвід «представляє єдність пізнавальних здатностей людини, котрі

допускають реалізацію, тобто входження до певного життєвого контексту, включення до соціального регламенту – умов спільного проживання людей» (там само). Ця теза органічно вливається в русло розглянутих нами вище роздумів філософів та музикознавців щодо взаємодії особистого досвіду людини з реальністю і також є принциповою для цілісного розуміння поняття досвіду. Види й форми цієї взаємодії зв'язку «репрезентує *переживання* – як постійний модератор залежності досвіду від реальності і реальності від досвіду»; саме тому переживання є важливою *психологічною реалією культури*» (там само: 174).

Науковиця не оминає увагою й роль пам'яті у формуванні досвіду, зокрема й художнього: «Мистецтво завжди є досвідом “змінених станів свідомості”, завдяки особливому значенню в ньому феномена пам'яті, насамперед, як *дідзнання*, потім – як *перетворення в спогадах* ...» (там само: 72). Пам'ять є «загальнолюдською формою накопичення, зберігання й передачі досвіду завдяки тому, що існує в множинних індивідуальних іпостасях, усупільнюється на їх основі ..., вона активізує вкорінені у свідомості досвідні моделі, способи відношень зі світом, *забезпечуючи їх почуттєву презумпцію, тобто форму переживання*» (там само: 173–174).

Завдяки пам'яті стає можливим «“великий” спільний досвід людської культури», який, на думку музикознавиці, постає як «досвід символічного означення реальності, створення різного типу знакових інструментів керування нею, але головне – створення власної людської смислової реальності», що «передбачає норми мислення та поведінки, певні типи життєвого укладу, розмаїття переживання та емоційних реакцій; іншими словами, ... певні способи та різновиди психологічного моделювання, матеріал для якого щедро надає мистецтво» (там само: 216).

На нашу думку, останнє визначення залишає можливість погляду під іншим кутом, а саме – у цьому випадку скоріше пропонується предметне описання культури як символічної реальності, ніж власне досвіду. У зв'язку зі спробами дефініцій поняття музичного досвіду привертає увагу й теза про «створення різного типу знакових

інструментів керування» реальністю: вони можуть розглядатися як способи та різновиди її *моделювання*, але за їх допомогою фактично створити реальність неможливо, адже смислову реальність людини варто розуміти швидше як *відбиток* нормативності мислення та поведінки, а також типу життєвого укладу, тобто певних реалій певної культури. Отже, якщо «смислова реальність людини» виникає і регулюється шляхом психологічного моделювання, то досвід, на наш погляд, є продуктом засвоєння його результатів.

Висновки.

Отже, на сьогодні музичний досвід варто розглядати як поняття багатогранне й таке, яке потребує більш детального вивчення. Запропоновану нами вище спробу проєкції визначення загального філософського поняття «досвід» на досвід музичний не можна вважати остаточною його дефініцією, оскільки вона потребує додаткового, більш глибокого, осмислення. Однак вже є очевидним, що інтердисциплінарний напрям музикознавчої науки відіграватиме значну роль у дослідженнях явища музичного досвіду, адже передумови для цього створює його універсальність (про яку йшлося вище), тобто охоплення всіх аспектів буття людини.

Все ж, узагальнюючи й підсумовуючи, позначимо певні характеристики музичного досвіду, які, на наш погляд, можна вважати сформованими у працях науковців, тобто відносно усталеними.

- Набуття музичного досвіду неможливе без *чуттєвого сприйняття зовнішнього світу*, насамперед слухового (але задіяні й інші види сприйняття – зорове, тактильне), та внутрішньої психічної (емоційний відгук – *«переживання»*) і розумової (аналітична обробка отриманої інформації) активності людини. Тобто, відштовхуючись від зовнішньої реальності, власне набуття досвіду постає як *суб'єктивний внутрішній процес*.

- Найнеобхіднішим «інструментом» набуття будь-якого досвіду є *пам'ять*; у випадку з музичним досвідом поміж її різновидів домінує музична пам'ять; однак не слід ототожнювати поняття музичного досвіду і музичної пам'яті, оскільки сформувати музичний

досвід як *систему навичок до певної музичної діяльності* (виконавця, композитора, диригента, музикознавця, музичного викладача) неможливо без залучення інших видів пам'яті (зорової, рухової, тактильної), без загального розвитку інтелекту та духовно-психічної сфери людини. Отже, музичний досвід формується не тільки на психічно-розумовому рівні (почуте, побачене, відчуте), а й на фізичному рівні (тілесна пам'ять) (що Г. Орлов позначає поняттям «*універсальність*»).

- Музичний досвід є *індивідуальним*, неповторним та *конкретним*. Ці якості зберігаються навіть тоді, коли мова йде не про окрему особистість, а про досвід музичного колективу або «колективний досвід музичної культури», що обумовлено унікальністю кожної людини / культурної спільноти та конкретністю буттєвих, а звідси, й психічно-інтелектуальних процесів, що відбуваються. Колективний досвід культури може трактуватися як явище міжпоколінного транспортування досвіду окремих особистостей. Індивідуальність як один з атрибутів музичного досвіду пояснюється, таким чином, його нерозривним зв'язком з *реальністю конкретного музичного / культурного середовища*, яка поставляє необхідний «будівельний матеріал» для його формування.

- Складові процесу набуття музичного досвіду – прослуховування, вивчення, виконання, створення музики – є різновидами *діяльності*, отже, неможливо ігнорувати діяльнісний аспект явища музичного досвіду. Звідси, музичний досвід як цілісний феномен можна вважати *результатом різноманітної музичної діяльності*.

- Водночас, досвід як результат дає початок новому – когнітивному – процесу: музична діяльність відштовхується від музичного досвіду, але й вона сама також є (новим) досвідом; звідси, вона є включеною в постійний когнітивний процес (попередній досвід розширюється, збагачується). Таким чином, музичний досвід постає як *інструмент / засіб пізнання світу музичного мистецтва*.

- Певний рівень музичного досвіду створює умови для взаєморозуміння між творцями та слухачами музики; звідси, музичний досвід виступає й як *комунікативний засіб*.

Перспективи дослідження. Отже, визначення поняття музичного досвіду залишається найближчою з перспектив наших досліджень, тоді як подальші розвідки можуть здійснюватися в річищі розглянутої О. І. Самойленко концепції «внутрішньої людини», передумови формування якої «накопичуються в музикознавстві вже досить тривалий час, оскільки особистість музиканта, композитора, виконавця, слухача входить у предметний зміст більшості музикознавчих робіт», як і «спроби узагальнити й представити в аналітичних характеристиках особистісний досвід створення музики» (Самойленко, 2020: 202). Тобто музичний твір та музична реальність його виконання і сприйняття слухачем як проєкція особистісного життєвого і музичного досвіду надають невичерпні можливості для спостережень і наукового осмислення.

ЛІТЕРАТУРА

- Августин Святий. (1999). *Сповідь*. (Пер. з латини Ю. Мушака). (3-тє вид.). Київ: Основи.
- Андрущенко, В. (2000). *Історія соціальної філософії: (західноєвропейський контекст)*. Київ: Тандем.
- Білодід, І. К. та ін. (ред.) (1971). *Словник української мови*. (Тт. 1–11). Том 2: Г–Ж. Київ: Наукова думка.
- Герасимова-Персидська, Н. (2010). Про нові смисли в сучасній музиці. *Філософія спілкування: Філософія. Психологія. Соціальна комунікація*, 3, 172–177.
- Гринів, О. (2015). *Історія української філософії*. Львів: Тріада плюс. <https://www.nr.u.org.ua/blogs/bluh-oleha-hryniva/1419-istoriya-ukrayinskoyi-filosofiyi>
- Канак, Ф. (2002). Досвід. У кн. В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін., *Філософський енциклопедичний словник*, сс. 169–170. Київ: Абрис.
- Кант, І. (2000). *Критика чистого розуму*. (Переклад з нім. І. Бурковського). Київ: Юніверс. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kant_Immanuel/Krytyka_chysto_ho_rozumu.pdf
- Орлов, Г. (1992). *Дерево музики. [The Tree of Music]*. Washington: Frager & Co.
- Романець, В., & Маноха, І. (1998). *Історія психології ХХ століття*. Київ: Либідь.
- Самойленко, О. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції*. Одеса: Гельветика.

- Сковорода, Г. (2011). *Повна академічна збірка творів*. (Ред., передм., комент. Л. В. Ушкалова). Едмонтон; Торонто: Вид-во Канад. ін-ту укр. студій; Харків: Майдан.
- Субота, М. (2013). Особливості музики та її сприймання як психологічна проблема. *Актуальні проблеми психології*, 6(9), 437–445. <http://www.apppsychology.org.ua/data/jrn/v6/i9/47.pdf>
- Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime Historical Experience*. Stanford / Cambridge: Stanford University Press.
- Aristotle (1933, 1989). *Metaphysics*. In *Aristotle in 23 Volumes*, Vols. 17, 18, (translated by Hugh Tredennick). Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. (The Annenberg CPB/Project provided support). <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0052%3Abook%3D1%3Asection%3D980b>
- Baird, F. E. & Kaufmann, W. (2008). *From Plato to Derrida*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Hobbes, Th. (1909). *Hobbes's Leviathan: reprinted from the edition of 1651: With an essay by the late W. G. Pogson Smith*. Oxford: Clarendon Press. <https://archive.org/details/hobbessleviathan00hobbuoft/page/n33/mode/2up>
- Locke, John (2004). *An Essay Concerning Humane Understanding*. Volume 1. The Project Gutenberg eBook [eBook #10615]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/10615/pg10615-images.html#chap2.01>
- Sessions, Roger. (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton, NJ: Princeton University Press. <https://archive.org/details/musicalexperien0000sess/page/n5/mode/2up>
- The Notebooks of Leonardo Da Vinci by Leonardo da Vinci, translated by Jean Paul Richter ([1883] / Last edited on 2 March 2017). Chapter XIX. https://en.wikisource.org/wiki/The_Notebooks_of_Leonardo_Da_Vinci/XIX

REFERENCES

- Andrushchenko, V. (2000). *History of Social Philosophy: (Western European Context)*. Kyiv: Tandem [in Ukrainian].
- Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime Historical Experience*. Stanford / Cambridge: Stanford University Press [in English].
- Aristotle (1933, 1989). *Metaphysics*. In *Aristotle in 23 Volumes*, Vols. 17, 18, (translated by Hugh Tredennick). Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. (The Annenberg CPB/Project provided support). <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0052%3Abook%3D1%3Asection%3D980b> [in English].

- Baird, F. E. & Kaufmann, W. (2008). *From Plato to Derrida*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall [in English].
- Bilodid, I. K. et al. (Eds.) (1971). *Dictionary of the Ukrainian Language*. (Vols. 1–11). Vol. 2. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, N. (2010). On new meanings in modern music. *Philosophy of communication: Philosophy. Psychology. Social communication*, 3, 172–177 [in Russian].
- Hobbes, Th. (1909). *Hobbes's Leviathan: reprinted from the edition of 1651: With an essay by the late W. G. Pogson Smith*. Oxford: Clarendon Press. <https://archive.org/details/hobbesleviathan00hobbuoft/page/n33/mode/2up> [in English].
- Hryniv, O. (2015). *History of Ukrainian philosophy*. Lviv: Triada plus. <https://www.nru.org.ua/blogs/bloh-oleha-hryniva/1419-istoriya-ukrayinskoyi-filosofiyi> [in Ukrainian].
- Kanak, F. (2002). Experience. In V. I. Shynkaruk (ed.-in-chief) et al. *Philosophical Encyclopedic Dictionary*, pp. 169–170. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
- Kant, I. (2000). *Critique of Pure Reason*. (Translated from German by I. Burkovsky). Kyiv: Yunivers. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kant_Immanuel/Krytyka_chystoho_rozumu.pdf [in Ukrainian].
- Locke, John (2004). *An Essay Concerning Humane Understanding*. Volume 1. The Project Gutenberg eBook [eBook #10615]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/10615/pg10615-images.html#chap2.01> [in English].
- Orlov, H. *The Tree of Music*. Washington: Frager & Co [in Russian].
- Romanets, V., & Manokha, I. (1998). *History of psychology of the 20th century*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Saint Augustine. (1999). *Confession*. (Trans. from Latin by Yu. Mushak). (3rd ed.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2020). *Psychology of Art: Modern Musicological Projections*. Odesa: Helvetyca [in Ukrainian].
- Sessions, Roger. (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton, NJ: Princeton University Press. <https://archive.org/details/musical-experienc0000sess/page/n5/mode/2up> [in English].
- Skovoroda, H. (2011). *Complete Academic Collection of Works*. (Ed., Preface, Commentary by L. V. Ushkalov). Edmonton; Toronto: Publishing House of the Canadian Institute of Ukrainian Studies; Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Subota, M. (2013). Peculiarities of music and its perception as a psychological problem. *Current Problems of Psychology*, 6(9), 437–445. <http://www.apppsychology.org.ua/data/jrn/v6/i9/47.pdf> [in Ukrainian].

The Notebooks of Leonardo Da Vinci by Leonardo da Vinci, translated by Jean Paul Richter ([1883] / Last edited on 2 March 2017). Chapter XIX. https://en.wikisource.org/wiki/The_Notebooks_of_Leonardo_Da_Vinci/XIX [in English].

Yurii Sedletsnyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of the History of Ukrainian and World Music,
Director of the Yurii Shcherbinin's Public Museum
“Amulets of Musical Kharkiv Region”
e-mail: muzkadet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5384-8986

Musical experience: in attempts to define

Statement of the problem. *World musicology is opening new frontiers every day, expanding the interdisciplinary field of research more and more. One of the little-studied questions about the projection of the philosophical and psychological category of experience into the plane of musicology also belongs to this area. In Ukrainian musicology, this article is an attempt to provide an initial characterization of the concept of “musical experience” and the initial impetus for a broader study of this issue.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *A preliminary review of current scientific research and publications convinces us that at present there is no clear definition of the concept of musical experience, although there are descriptions of some tools, ways and means of its formation (Sessions, 1950; Orlov, 1992; Subota, 2013; Samoilenko, 2020 and some other). The novelty of this study consists in an attempt to draw the attention of the scientific community to the problem of experience as one of the basic categories of modern musicology, as well as to characterize and to define preliminarily the concept of “musical experience”, which is the purpose of this article. The following research methods were applied: historical – in the search for a historical basis for the formation of a modern paradigm of musical experience, source-based (a significant number of scientific sources of the humanitarian direction were processed), analytical and comparative when referring to the concepts of scientists; also the scientific judgments on the concept of musical experience for its further definition were systematized and generalized.*

Research results and conclusion. It was summarized that in the study of the phenomenon of musical experience, the interdisciplinary direction of musicology (involving the works on philosophy, psychology, sociology of music) will play a significant role, because the prerequisites for this are created by its “universality” (according H. Orlov, 1992), that is, the coverage of all aspects of human existence. Certain characteristics of the phenomenon of musical experience are indicated, which can be considered relatively established.

- Gaining experience, in particular musical one, is a subjective internal process based on a person's sensory perception of the external world, which involves the inner psychical and emotional response (feelings).

- Musical experience is formed through various types of memory, among which musical memory dominates, both at the mental level (processing of what is heard, seen, felt) and at the physical level (bodily memory), i.e. it involves the “whole person”; the latter is referred to by H. Orlov as “universality”.

- Musical experience is individual, unique, and specific, which is explained by its inextricable connection with the reality of a specific musical / cultural environment, which supplies the necessary “building material” for its formation.

- Listening, studying, performing, creating music are types of activity, hence, musical experience as a holistic phenomenon is the result of various musical activities.

- At the same time, experience as a result gives rise to new types of musical activity, that is, to new experience (previous experience is expanded, enriched); hence, it is included in the cognitive process and appears, thus, as a tool / means of knowing the world of musical art.

- A certain level of musical experience enables successful communication, creates conditions for mutual understanding between creators and listeners of music, acting as a communicative tool.

Today, musical experience should be considered as a multifaceted concept that requires more detailed study. We do not consider the proposed attempt to project the definition of the general philosophical concept of “experience” onto musical experience to be its final definition, since such requires additional deeper understanding.

Keywords: experience; musical experience; memory; musical activity; cognitive process; interdisciplinary direction of musicology; music psychology; philosophy of art.

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

ВИП. 73

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 30.12.2024 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 9,9. Обл. вид. 10,0.
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

